PR
2889
.D4
v.61

3 0081 010 700 767

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

296947 v.61

PR
2889
.D4
v.61

296947

Date Due

Demco 293-5

SHAKESPEARE JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG KELLER

BAND 61
(NEUE FOLGE II. BAND)

LEIPZIG 1925

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller,** Münster i. Westf., Langenstraße 9.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.

Die Redaktion.

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.61

296947

Inhalt.

Seite

Die 61. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Werner Deetjen) 1

Aufsätze.

Shakespeare und die Mode des Tags. Festvortrag von Eugen Kilian 7
Das Hofbühnenmäßige in Shakespeare's «Midsummer Night's Dream». Von Albert Eichler 39
Die Dämonologie in Shakespeare's «Macbeth»: Banquo's Geist. Von Gregor von Glasenapp 52
Franz Liszt's Stellung zu Shakespeare. Von Friedrich Schnapp . 67
Der Totenschädel in Hamlet's Hand. Von Hermann Türck . . . 81
Shakespeare's Krankheit und Tod. Von A. Guthmann 89
Hat Calderon Shakespeare gekannt? Von Maria Schütt 94

Nekrologe.

Mathieu Lützenkirchen. Von Eugen Kilian 108
Eugen Kilian. Von Max Martersteig 112
George B. Churchill. Von Wolfgang Keller 123

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller:

A. Ausgaben und Übersetzungen.

New Shakespeare, ed. by Sir A. Quiller-Couch and J. Dover Wilson 125
Il Mercante di Venezia, Versione da G. S. Gargáno 126
First Quarto of Romeo and Juliet, ed. by F. G. Hubbard . . 127
Shakespeare-Übersetzung des Insel-Verlags 127

B. Allgemeine Erläuterungsschriften.

Sir Sidney Lee: Life of Shakespeare 129
E. K. Chambers: Shakespeare 130
Albert H. Tolman: Falstaff and other Essays 130
Harley Granville-Barker: From Henry V to Hamlet. . . . 131
Frederick J. Harries: The Welsh Elizabethans 131
Alfred W. Pollard and others: Shakespeare's Hand in Sir Thomas More 132
Leon Kellner: Restoring Shakespeare 135
Anglica: Brandl-Festschrift (bes. Sievers: Shakespeare's Anteil am König Lear) 136
Sir Sidney Lee and Sir Edmund Chambers: A Shakespeare Reference Library 138

C. Erläuterungsschriften zu einzelnen Dramen.

B. A. P. van Dam: The Text of Hamlet 138
Kemp Malone: Literary History of Hamlet 139
Hans Matter: Englische Gründungssagen 140

N3D -9-20-51

Seite

D. Zeitgenössische Literatur.
Enterlude of Welth and Helth, ed. F. Holthausen 142
Ben Jonson. Ed. C. H. Herford and Percy Simpson . . . 142
William Congreve. Ed. by B. Dobrée 143
Aage Brusendorf: The Chaucer Tradition. 144
Harrington's Oceana. Ed. by S. B. Liljegren. 144
Hoops-Festschrift 145
F. I. Carpenter: Reference Guide to Spenser. 146

E. Shakespeare's Nachwirkung.
J. M. Murry: Keats and Shakespeare 146

II. Einzelreferate:
E. K. Chambers: The Disintegration of Shakespeare (Felix Liebermann) 147
Der Widerspenstigen Zähmung. Bühneneinrichtung von G. R. Kruse (Eugen Kilian) 148
Cäcilie Nolte: Überlieferung von Othello (Wolfgang Keller) 149

Theaterschau.

Stadttheater Bochum (Karl Arns) 150
Münchener Shakespeare-Aufführungen (Eugen Kilian) 152
Hamlet in moderner Kleidung im Londoner Kingsway-Theater (Wolfgang Keller). 158
Shakespeare im Frankfurter Schauspielhaus (M. Friedrich Mann) . 160
Wiener Neueinstudierungen (Helene Richter) 161
Shakespeare auf der Münsterer Bühne (Wolfgang Keller) 168
Shakespeare-Vorstellungen in Weimar (Otto Francke) 169
Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen 1924 (Egon Mühlbach). 170

Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-G. (Werner Deetjen) . . 178

Register 191

Die 61. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

am 23. April 1925.

Am Vorabend hielt Geheimer Hofrat Professor Dr. Max Förster-München in der Aula des Realgymnasiums in der ihm eigenen fesselnden Art einen Lichtbildervortrag über Stratford-on-Avon, der lebhaftesten Beifall fand. Am Vormittag des 23. April begrüßte der Präsident Professor Dr. Werner Deetjen die Versammlung, im besonderen den Vorsitzenden des Thüringischen Staatsministeriums, in dessen Hause die Mitglieder des Vorstandes und des Geschäftsführenden Ausschusses mit ihren Damen am Tage zuvor zu Gaste sein durften, und den Stadtdirektor von Weimar. Im Anschluß daran hielt er die folgende Ansprache.

Ein herrlicher Frühlingstag leuchtet uns heute. Freilich, die Sonne bescheint auch viel Elend; in manchen Teilen unseres Vaterlandes sieht es noch trübe aus, das Rheinland schmachtet weiter unter der Fremdherrschaft, das «große heilige» Köln, das auf Grund der Verträge am 10. Januar frei werden sollte, ist nach wie vor in Feindes Hand, und die Polen strecken ihre Hand begehrlich nach der alten schönen Stadt Danzig aus. Fast müssen wir mit Ludwig Uhland sagen:

Untröstlich ist's noch allerwärts.

Mit demselben Dichter dürfen wir allerdings auch fortfahren:

Doch seh' ich manches Auge flammen
Und klopfen hör' ich manches Herz!

Nicht allein in der Natur wird es Frühling, und neu beleben sich alle Hoffnungen. Möge diese Lenzstimmung auch unserer Tagung förderlich sein!

Nach unserer letzten Hauptversammlung, bei der Emil Wolff seinen denkwürdigen Vortrag über «die sogenannte Shakespeare-Bacon-Frage» hielt, erging sich ein Baconianer in einem österreichischen Blatt in Beschimpfungen unserer Gesellschaft, auf die zu erwidern wir keine Veranlassung fühlen; er behauptet, von der deutschen

Shakespeare-Gesellschaft ginge «eine Fesselung der freien Meinung aus, die seit den Zeiten des finstersten Mittelalters unerhört sei»; der Festvortrag des Bacon-Forschers Emil Wolff habe «das klägliche Schauspiel des vollständigen Zusammenbruchs der Stratforder sogenannten Shakespeare-Wissenschaft geboten». Wir haben das mit Lächeln hingenommen und lassen uns nicht irre machen, wenn wir auch mit Bedenken hören, daß sogar in höheren Lehranstalten Sachsens Schülern die Bacon-Theorie vorgetragen wird. Die Frage der Baconianer «Wie konnte ein Komödiant Shakespeare's Dramen schreiben?» beantworten wir zunächst damit, daß das Genie der Dichter und Denker bis zu einem gewissen Grade immer ein Rätsel bleiben wird, und daß der Satz Schillers noch heute zu Recht besteht:

Es strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen.

Hier aber handelt es sich nicht einmal um «nie entdeckte Quellen». Unser verehrter Max Förster hat uns gestern abend aufs neue gezeigt, wie die Autorschaft Shakespeare's von den Zeitgenossen beglaubigt ist, und wie wir nicht den geringsten Grund haben, Bacon als Verfasser der Shakespeare'schen Dramen anzusehen. Max Förster führte uns nach dem anmutig gelegenen Städtchen, das sich rühmen darf, der Geburtsort Shakespeare's zu sein, in dem der geniale Dichter seine Kindheit, seine Jünglingszeit und seinen Lebensabend verbracht hat. Man nennt Stratford, in dem alljährlich eine Shakespeare-Feier stattfindet, das Herz Englands; so ist auch Weimar, der Sitz unserer Gesellschaft, das Herz Deutschlands; denn von hier aus hat im klassischen Zeitalter das deutsche Gemütsleben eine ungeahnte Vertiefung und Bereicherung erfahren. In diesem Jahre sind anderthalb Jahrhunderte vergangen seit dem Beginn dieser Blüteperiode der deutschen Literatur, seit dem Regierungsantritt des jungen Herzogs Carl August und der Berufung Goethe's nach Weimar. Wir vergegenwärtigen uns bei dieser Gelegenheit von neuem, was das Weimarer Fürstenhaus für Deutschlands Kultur bedeutet hat, und gedenken verehrungsvoll unserer hohen Protektorin, Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin Feodora in Heinrichau, deren Erscheinen heute leider nicht ermöglicht werden konnte.

In jenem September des Jahres 1857, in dem das eigentliche Wahrzeichen der Stadt Weimar, Rietschel's Doppelstandbild Goethes und Schillers, enthüllt wurde, befand sich unter den Festgästen auch

ein junger englischer Gelehrter, Adolphus William Ward, der es später als Verfasser einer Geschichte des englischen Dramas und Professor der Literaturgeschichte an der Universität Cambridge zu bedeutendem Ansehen gebracht hat und im vergangenen Jahre im höchsten Greisenalter starb. Ward, der seit 1889 Ehrenmitglied unserer Gesellschaft war, hielt, als 1911 die englische Goethe-Gesellschaft ihr 25jähriges Jubiläum feierte, in Cambridge eine Ansprache, die zwei unserer ältesten Vorstandsmitglieder, Exzellenz v. Vignau und Professor Dr. Francke, gehört haben. Nach beider Urteil zeugte sie von tiefem Verständnis für Deutschland, und so fühlen wir uns dem hochverdienten Forscher über das Grab hinaus dankbar verpflichtet. Einen weiteren schmerzlichen Verlust erlitt unsere Gesellschaft durch das am 29. Mai 1924 erfolgte plötzliche Hinscheiden Albert Köster's. Nicht ohne Bedenken, weil er sich selbstquälerisch nichts mehr zutraute, hatte der ausgezeichnete Leipziger Germanist und Theaterhistoriker im vorigen Jahre die Wahl in den Vorstand angenommen. Bei der Tagung selbst jedoch erschien er in voller Frische, und niemand ahnte, daß seinem Leben so schnell ein Ziel gesetzt werden sollte. Ein Herzschlag raffte ihn in der Nacht dahin, nachdem er noch am Abend vorher seine Lieblingsvorlesung, die theatergeschichtliche, gehalten und sich mit der ihm angeborenen Sorgfalt auf die Arbeit des nächsten Tages vorbereitet hatte. Ein an Erfolgen reiches Leben liegt hinter ihm. Ohne sich habilitiert zu haben, wurde der junge Hamburger, der anfangs Historiker gewesen war, auf sein Buch «Schiller als Dramaturg» hin zum außerordentlichen Professor der deutschen Philologie an der Universität Marburg ernannt. In seiner Charakteristik von Schillers «Macbeth»-Bearbeitung gab Köster hier Forschungsergebnisse, die auch für den Shakespeare-Philologen von Bedeutung sind. Es folgte eine kleine, methodisch ausgezeichnete Arbeit über einen Dichter des 17. Jahrhunderts. Sie trug ihm die ordentliche Professur in Leipzig, den Lehrstuhl Rudolf Hildebrands ein, den er trotz lockender Berufungen nach seiner Vaterstadt Hamburg und nach Berlin bis zu seinem Tode nicht verließ. Sein ungewöhnliches Lehrtalent wußte zahlreiche Schüler anzuziehen; nur litt der Verstorbene darunter, daß ihm bei seiner zarten Körperkonstitution seine Lehrtätigkeit nicht genügend Zeit zu wissenschaftlichen Arbeiten übrig ließ. Immerhin konnte er in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Theatergeschichte Bahnbrechendes leisten. Im Jahre 1914 hielt Köster bei unsrer Hauptversammlung den Fest-

vortrag, in dem er unter Zuhilfenahme von Modellen und Lichtbildern über das ursprüngliche Shakespeare-Theater sprach.

Große Erwartungen waren von unserer Gesellschaft an seinen Eintritt in den Vorstand geknüpft worden; sie sind vernichtet worden, aber wir haben das wohltuende Gefühl, dem verbitterten Gelehrten durch die ihm erwiesene Ehre eine letzte Freude bereitet zu haben; sprach Köster doch noch kurz vor seinem Scheiden mit hoher Befriedigung von den Weimarer Apriltagen. Auch bleibt uns der Trost, daß er durch den schnellen, sanften Tod, der den Einundsechzigjährigen hinwegnahm, vor schweren Leiden bewahrt wurde, die zu ertragen für den Feinnervigen besonders hart gewesen wäre.

Freilich gerade heute vermissen wir den Bahnbrecher in der Theaterwissenschaft besonders, da ein ausgezeichneter Bühnenfachmann zu uns spricht, und sich die Möglichkeit einer lehrreichen Diskussion, wenn auch keiner öffentlichen, ergibt. In Würdigung dessen, was die deutsche Bühne für Shakespeare geleistet hat, pflegen wir von je neben den Philologen auch erfahrene Persönlichkeiten aus der Theaterpraxis zu Rednern zu wählen, und wir haben reiche Anregung aus ihren Vorträgen gewonnen. Welche Entwicklung hat das deutsche Theater in den letzten Jahrhunderten durchgemacht seit den englischen Komödianten und dem großen Hamburger Schröder! Aber wie weit wir auch gekommen sind, noch liegt manches im argen, und davon wird uns ein Kenner wie Eugen Kilian, unser verehrtes Vorstandsmitglied, berichten.

Der heutigen Aufführung im Deutschen Nationaltheater sehen wir freudig entgegen. Die Generalintendanz hat unsern Wunsch freundlich erfüllt und gibt uns die Römertragödie «Coriolan» nach der Übersetzung Dorothea Tiecks in der Fassung Julius Babs. 150 Jahre sind vergangen, seit der junge Livländer Jakob Michael Reinhold Lenz, der Jugendfreund Goethes in Straßburg, Teile des «Coriolan» übersetzte. Das Manuskript schenkte er bei seinem Weimarer Aufenthalt 1776 dem Herzog Carl August, der es seinerseits der Herzoglichen Bibliothek überwies. In der kleinen Shakespeare-Ausstellung, die wir in den Räumen der Landesbibliothek veranstaltet haben, werden Sie die Handschrift sehen können. Den Sturm- und Drangpoeten fesselte in erster Linie die starke Persönlichkeit des Feldherrn. Ähnlich fühlte auch Bismarck, den die heroische Gestalt des Römers viel beschäftigt hat. Den zweiten Band seiner «Gedanken und Erinnerungen» schließt

der Gründer des neuen Deutschen Reichs mit Worten des Shakespeare'schen Dramas, die gegen Feinde und die Führer der Parteien gerichtet sind, Worten voll bitterer Verachtung, die der von der Vaterstadt verstoßene Held den Demagogen Roms entgegenschleudert. Mit Recht hat man gesagt, daß das umschattete Bild des alten Fürsten in seinen letzten Jahren die Züge des Coriolan trug. Und seltsam berührt es auch uns Menschen der Gegenwart, hier von dem Parteiunwesen in Rom zu hören, das den großen Feldherrn, der seine Vaterstadt vom Feinde befreit hat, zwingen will, um Stimmen zu buhlen. Coriolan ist der verkörperte Stolz, ein Stolz, wie wir ihn, wenn auch in modifizierter Form, dem deutschen Volke seinen Feinden gegenüber wünschen. Denn das wahre Selbstgefühl der Nation ist nach einem schönen Wort Friedrich Theodor Vischers ein edler Stolz, eine sittliche Macht und der gesunde Boden für jedes menschliche Gedeihen. «Dieses Selbstgefühl schließt die allgemeine Menschenliebe nicht aus, aber jeder einzelne ist vor allem Glied eines Volkes und nur durch diese Mitte Glied der Menschheit.»

Es folgte der Vortrag von Dr. Eugen Kilian-München über «Shakespeare und die Mode des Tages», an den sich nach einer Pause die geschäftlichen Mitteilungen und Beratungen schlossen. Der Präsident gab zur Kenntnis, daß die Gesellschaft im Verein mit dem Verleger des Jahrbuchs von der Langenscheidtschen Verlagsbuchhandlung den gesamten Vorrat der bei ihr erschienenen Bände des Jahrbuchs erworben hat, und daß diese nunmehr den Mitgliedern zu einem ermäßigten Preise zur Verfügung stehen. Beschlossen wurde die Fortsetzung der «Schriften» der Gesellschaft unter Leitung der Professoren Dr. Keller und Dr. Hecht. In Aussicht genommen ist ferner, alle zehn Jahre eine vom Jahrbuch getrennte Shakespeare-Gesamtbibliographie herauszugeben, die Dr. Hartl übertragen wurde. Der Schatzmeister Bankdirektor Schöppler legte die Jahresrechnung vor, aus der sich das allmähliche Gesunden der Finanzen der Gesellschaft ergab, und erhielt Entlastung. Der Jahresbeitrag wurde ohne Widerspruch auf 9 M. festgesetzt. Der Herausgeber des Jahrbuchs, Professor Dr. Keller, berichtete über den Inhalt des neuen Bandes. Die satzungsgemäß ausscheidenden drei Vorstandsmitglieder, Generalintendant v. Schirach, Professor Dr. Francke, Verlagsbuchhändler Robert Kröner, wurden wiedergewählt. Für den verstorbenen Geheimrat Köster wählte der Vorstand den Geheimrat Professor Dr. Sievers-Leipzig. Professor Dr. Deetjen gab einen kurzen Bericht über die Bibliothek, deren Zuwachs (32 Werke in 37 Bänden) mangels eines eigenen Etats hauptsächlich Geschenken zu danken ist. Als Geber wurden besonders hervorgehoben Geheimrat Brandl-Berlin, Prof. Dr. Kippenberg (Inselverlag)-Leipzig, Fräulein Eleonore v. Bojanowski-Weimar, Frau Reichenheim-Ehringsdorf und Theaterdirektor Dagobert Neuffer-Weimar. Der letztere stiftete unter anderem zwei wertvolle Bilder der Schauspieler Irving und Kemble in der Rolle des Hamlet, Fräulein

v. Bojanowski das ihrem uns unvergeßlichen Vater zum 80. Geburtstag gewidmete bronzene Modell des Shakespeare-Denkmals von Otto Lessing mit der Bestimmung, es als Ehrengabe auf Lebenszeit einem verdienten Mitgliede des Geschäftsführenden Ausschusses weiter zu verleihen. Als erster erhielt dies Ehrengeschenk beschlußgemäß der Vizepräsident Generalintendant v. Vignau an seinem diesjährigen Geburtstage (2. Januar). Eine Shakespeare-Büste aus Terracotta haben wir der Güte ihres Schöpfers, des amerikanischen Bildhauers Pearson zu verdanken.

Weimar wurde wieder zum Tagungsort für die nächste Hauptversammlung bestimmt.

Um 2 Uhr fand unter großer Beteiligung ein gemeinsames Mittagessen im Hotel Erbprinz statt. Nach der Coriolan-Aufführung versammelte man sich wieder in den behaglichen Räumen des Künstlervereins, und am Vormittag des 24. April wurde die reichhaltige Shakespeare-Ausstellung in der Landesbibliothek besichtigt.

Shakespeare und die Mode des Tags.

Festvortrag,
gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1925.

Von
Eugen Kilian †.

Shakespeare — und die Mode des Tags! Was hat Shakespeare, der größten einer, die jemals gedichtet, der Sänger, der Jahrhunderte überlebt und Jahrhunderte überleben wird, mit der flüchtigen Mode des Tages zu tun? Shakespeare's Name strahlt als ein Stern von untilgbarem Glanz, seine Leuchtkraft wird in Äonen nicht erlöschen. Alle Versuche, seine überragende Bedeutung im Gesamtbild der Weltliteratur in Frage zu ziehen, sind ohnmächtig gescheitert, sie sind — ob sie von größeren oder kleineren Geistern ihren Ausgang nahmen — als zerbrechliche Lanzen an dem ehernen Panzer dieses Gewaltigen abgeprallt. Nicht eine einzige der zahlreichen Richtungen und Moden, in denen sich das literarische Leben in ewigen Zickzack- und Kreislinien zu bewegen liebt, hat seinem Ansehen jemals zu schaden vermocht.

Nur in einer Hinsicht kann man Shakespeare's hohen Namen in einem Atem mit dem kleinen Begriff der Tagesmode nennen: hinsichtlich der Gestaltung seiner Werke auf der Bühne der Gegenwart. Die Inszenierung der Shakespeare'schen Dramen ist einem ewigen Wandel, einer fortwährenden Weiterentwicklung unterworfen. Sehr begreiflich! Denn die Bühne und ihre äußeren Formen, die Kunst der dekorativen Ausstattung verändern sich unablässig. Die heutige Bühne ist eine bewegliche Bühne, sie verändert ihr äußeres Bild, indem sie jeder einzelnen Szene ihren besonderen Schauplatz oder, besser gesagt, ihren besonderen für sie taugenden Hintergrund zu geben sucht. Die heutige Bühne

ist und bleibt im Grund eine illudierende Bühne, indem sie dem Zuschauer in jeder Szene einen bestimmten Hintergrund vorzutäuschen sucht — sie erstrebt Illusion, ganz unabhängig von der Frage, mit welchen Kunstmitteln und mit welchem künstlerischen Stile der ausstattende Künstler jene Illusion zu erzeugen sucht. Ob dies mit den Mitteln des Naturalismus geschieht oder mit denen einer vereinfachenden, großzügigen Stilisierung, ob dabei auf die Fahne des Impressionismus oder die des Expressionismus oder anderer «-ismen» geschworen wird, ist dabei im Grunde völlig gleichgültig. Auch der Schöpfer des irrealen Bühnenbildes, der als dekorativen Hintergrund einen eigentümlich belichteten, undefinierbaren Farbenklecks wählt, geht dabei von dem Bestreben aus, der betreffenden Szene ihren eigens für sie taugenden Hintergrund zu geben, der in dem Zuschauer eine ganz besondere Vorstellung, eine besondere seelische Stimmung wachrufen soll. Eine gewisse Illusion soll in ihm erweckt werden, die grundsätzlich keineswegs verschieden ist von der Illusion, die der Schöpfer eines realen Bühnenbildes zu erzeugen sucht.

Grundverschieden hiervon war das altenglische Bühnengerüst, worauf Shakespeare's Stücke in der Elisabethanischen Zeit in Szene gingen. Es verzichtete auf dekorative Hilfsmittel, die Bühne blieb unverändert, sie trug neutralen Charakter, sie war nichts als die Bühne selbst. Durch ihre verschiedenen Felder ermöglichte sie eine pausenlose und ununterbrochene Abwicklung des frei über Ort und Zeit dahinschwebenden dramatischen Kunstwerks. Sie richtete sich ausschließlich an die Phantasie der Hörer. Wo der Dichter wünschte, daß man sich einen bestimmten Schauplatz der Handlung vorstelle, hat er in dem Texte selbst dafür gesorgt. In der Schlußszene von Romeo und Julia wird der Hörer etwa 25mal daran erinnert, daß er sich in der Gruft der Capulets befindet. Savits hat dafür den bezeichnenden Ausdruck «gesprochene Dekorationen» geschaffen. Zahlreiche kleine Zwischenszenen, die bloß der Weiterführung der Handlung dienen, entbehren aller solcher Hinweise. Sie spielen schlechtweg auf der Bühne.

Diesen Grundunterschied der altenglischen und der heutigen Bühne müssen wir uns fortwährend vor Augen halten, wenn wir uns mit dem Shakespeare'schen Drama beschäftigen. Durch unsere Ausgaben, die jeder Szene eine bestimmte Überschrift geben — Straße, Garten, Zimmer usw. —, werden wir irre geführt. Diese szenischen Angaben sind die Zutaten späterer Herausgeber aus

Zeiten, wo sich das äußere Aussehen des englischen Theaters bereits verändert hatte. Diese szenischen Angaben haben mit Shakespeare nichts zu tun. Wir müssen bei Betrachtung seiner Stücke von ihnen absehen. Vieles, was uns bei heutigen Aufführungen als ungereimt erscheint, verstehen wir nur dann, wenn wir uns die altenglische Bühne vergegenwärtigen. Man denke an die Eingangsszene von »Richard III.«: In einer menschenleeren Straße enthüllt Gloster in einem langen Monologe sein Innerstes. In dem Gegensatz dieser intimen Selbstoffenbarung zu dem realistischen Straßenbild bleibt für den heutigen Zuschauer stets ein ungelöster Rest. Ganz anders auf der altenglischen Bühne. Sie zeigte kein Straßenbild. Gloster stand auf der Bühne und offenbarte sein Inneres gleich dem Prolog der Euripideischen Tragödie.

Das heutige Theater steht vor der schwierigen und viel erörterten Frage: In welcher Gestalt soll Shakespeare's Drama, das für das Elisabethanische Bühnengerüst geschrieben wurde, das sich in seiner technischen Beschaffenheit nur aus dem besonderen Charakter dieser Bühne erklären läßt und zu seiner restlosen Erfüllung nach dieser zu verlangen scheint, wie soll dieses Drama auf der heutigen, so völlig anders gearteten, aus dem Barockhaus der italienischen Oper hervorgegangenen illudierenden Bühne gespielt werden? Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die eine rücksichtslose Umkehr zu jener alten Bühnenform verlangt haben. Mit einem Fanatismus sondergleichen hat seinerzeit Savits eine solche Umkehr gefordert. Er erstrebte für Shakespeare's Dramen eine Bühne, die gleich der altenglischen auf alle dekorativen Hilfsmittel verzichtet, eine bloße Vorhangbühne, wo sich die Phantasie des Zuschauers aus den Worten der Dichtung den Schauplatz der Handlung jeweils erschaffen sollte. Die von ihm ins Leben gerufene Münchener Shakespeare-Bühne hat er selbst nur als einen Kompromiß betrachtet.

Aber er übersah, daß eine derartige gründliche Umkehr zu längst überlebten Bühnenformen schweren Bedenken zu begegnen hätte. Die geschichtliche Entwicklung von Jahrhunderten läßt sich nicht gewaltsam zurückschrauben. Die Entwicklung der illudierenden Bühne hat gezeigt, daß der Aufführung Shakespeare's durch die Künste der szenischen Ausstattung Reize und Werte zugeführt werden können, von denen die dürftige Einrichtung des altenglischen Gerüstes wohl kaum etwas ahnen ließ. Es liegt kein Grund vor, die Errungenschaften heutiger

Inszenierungskunst nicht auch dem Drama Shakespeare's zugute kommen zu lassen, sofern seine Wirkungskraft dadurch gefördert wird. Denn Endziel jeder heutigen Shakespeare-Aufführung ist und bleibt: höchste Wirkung auf den unbefangenen und unvorbereiteten Hörer. Wir spielen nicht für eine Hörerschaft von Shakespeare-Gelehrten. Wir wollen keine Anschauung davon geben, wie zu Shakespeare's Zeiten Theater gespielt wurde. Das ist Sache des anglistischen Seminars. Wir wollen keine tote Museumskunst. Wir wollen lebendiges Theater, das auf den Menschen der Gegenwart lebendigste Wirkung übt. Wir haben uns also zu hüten vor allem, was nach einer gewaltsamen Zurückschraubung der Zeiten, was nach bloß gelehrten und antiquarisch anmutenden Experimenten aussieht.

Jede Zeit hat das Recht, Shakespeare mit ihren eigenen Augen zu schauen. Auch die Gegenwart. Sie darf bestrebt sein, die künstlerischen Ziele, denen sie zustrebt, auch bei der Bühnengestaltung Shakespeare's zu verwirklichen. Wir leben in einer unruhig gärenden Zeit, die nach den Durchgangsstationen des Naturalismus, des Neuklassizismus und einer neuen Romantik die Lehren der sogenannten expressionistischen Schule noch nicht völlig überwunden hat, eine Zeit, die krampfhaft tastend um neue künstlerische Ausdrucksformen ringt. Der Charakter unserer unruhigen und unharmonischen Zeit, die in einem eigentümlichen Sturm und Drang dem Unfertigen und Gärenden den Vorzug geben möchte vor dem künstlerisch Gereiften, dem harmonisch Vollendeten, offenbart sich unablässig in der Art, wie unsere Bühnen dem Probleme der Shakespeare-Inszenierung gegenüber stehen. Der sensationelle Charakter der heutigen Theater- und Regiekunst, die immerwährend durch Neues, noch nicht Dagewesenes zu überraschen und zu verblüffen sucht, verrät sich auch in allen Bestrebungen, die Shakespeare gewidmet sind. Schon in der Auswahl der Stücke tritt dies vielfach in charakteristischer Weise zutage. Es ist gewiß kein Zufall, daß heute eine ganze Reihe Shakespeare'scher Stücke auf unseren Bühnen zu sehen sind, von denen man sich vor einigen Jahrzehnten noch kaum etwas hätte träumen lassen. Das bedeutet in vielen Fällen einen erfreulichen Gewinn. Ein Kleinod der Shakespeare'schen Kunst, das Waldlustspiel «Wie es euch gefällt», lange Zeit nur ein seltener Gast auf dem deutschen Theater, ist seit einem Jahrzehnt etwa mit einemmal zu einem der meist gespielten Lustspiele des Dichters geworden. Das Stück ist eine Zeitlang beinahe

so etwas wie eine Mode am deutschen Theater gewesen. Wir wollen die Mode, die solches Edelgut zutage fördert, in diesem Falle preisen. Auch dann, wenn sie ein lange Zeit so verkanntes und so bedeutendes Werk wie «Maß für Maß» dem Spielplan unserer Bühnen zuführt. Und auch für «Timon von Athen», um den sich neuerdings im Gegensatz zu vergangenen Zeiten eine Reihe von Bühnen bemüht hat, selbst für «Perikles» wollen wir im innersten Herzen dankbar sein. Es ist sehr bezeichnend, daß auch ein so heikles, wenn auch sicher äußerst reizvolles Werk wie «Ende gut, alles gut», daß ein Jugendwerk des Dichters wie «Die beiden Veroneser», daß selbst der der blutrünstigen Dramatik Kyd's verwandte «Titus Andronicus» auf unsern Bühnen aufgetaucht ist.

Die Inszenierung der Shakespeare'schen Stücke selbst bietet einen wahren Hexenkessel der seltsamsten Versuche, auf diesem Gebiete Neuland zu entdecken, in Einrichtung, Anordnung der Bühne und Ausstattung, in der Kostümierung, in der schauspielerischen Wiedergabe neue, noch unbetretene Pfade einzuschlagen. Man kann dem heutigen Theater wahrhaftig nicht den Mut zum kühnen Wagnis absprechen. Wir wollen für alle solche Versuche, auch wenn sie zum Teil mehr durch ihre Kühnheit verblüffen als überzeugend wirken, dankbar sein, sofern wir in ihnen das Bestreben erkennen, dem Dichter in sachlicher Weise zu dienen, und sofern sie, auch ohne das Idealbild zu erreichen, doch irgend etwas enthalten, was als ein Fortschritt zu begrüßen ist.

Zweierlei freilich müßte bei allen solchen Versuchen, bei allen Vorstößen in ein künstlerisches Zukunftsbild als unantastbares Etwas, als unerschütterlicher Grundpfeiler jeder Shakespeare-Inszenierung bestehen bleiben: als Erstes der Grundsatz, den eigentümlichen Rhythmus des Shakespeare'schen Kunstwerks nicht zu verletzen. Der Charakter dieses Dramas mit seinem freien phantastischen Fluge über Ort und Zeit verlangt eine ununterbrochene Abwicklung des szenischen Gefüges, das durch keine Pausen, durch keinen Vorhang innerhalb des Aktes auseinandergerissen werden darf. Auf der altenglischen Bühne war es ein Leichtes, das ganze Drama, mit abwechselnder Benutzung der verschiedenen Bühnenfelder ohne jede Pause hintereinander abzuspielen und den für Shakespeare so wichtigen sachlichen und geistigen Zusammenhang der vielen großen und kleinen Szenen zu wahren. Diese Aufgabe ist für die heutige Bühne, die jeder Szene ihren eigenen Hintergrund zu geben sucht, sehr erschwert. In früherer Zeit half man sich mit

den sog. Bearbeitungen, die das eigentümliche szenische Gefüge des Shakespeare'schen Dramas den technischen Bedingungen der illudierenden Bühne anpaßten, indem sie möglichst einheitliche Schauplätze herzustellen suchten, Szenen zu diesem Zweck zusammenlegten, anders gruppierten und ähnliche Eingriffe vornahmen. Diese Shakespeare-Bearbeitung, in mannigfachen Stufen sich weiter entwickelnd, von berufenen und unberufenen Händen ausgeübt, hat der Shakespeare-Pflege des 18. und 19. Jahrhunderts ihr Gepräge gegeben.

Heute ist man geneigt, alle solche Eingriffe zurückzuweisen. Man bekennt sich, an die Romantiker anknüpfend, zu dem Grundsatz, einen unveränderten Shakespeare zu spielen. Ein unleugbarer Gewinn — sofern man den Grundsatz der philologischen Treue nicht mit pedantischer Starrhalsigkeit durchführen will. Es ist ein Unterschied, ob man Meisterwerke, wie «Lear», «Hamlet», «Macbeth» u. a. spielt oder etwa ein schwächeres Jugendlustspiel oder eine Historie, deren nationaler Stoff auf unsere Teilnahme nicht in gleichem Maße zu rechnen vermag wie auf die des Engländers. Man sollte auch hier alles strenge Schematisieren vermeiden. Auch ein orthodoxes Festhalten an dem veränderten Wortlaut eines vor drei Jahrhunderten entstandenen Kunstwerks kann zur bloßen Mode werden. Spielt man Shakespeare völlig unverändert und gibt man jeder, auch der kleinsten Überleitungsszene einen eigenen Hintergrund, so mehren sich natürlich die Schwierigkeiten der Aufführung. Wir müssen nach einer Bühneneinrichtung suchen, die eine ähnliche Bewegungsmöglichkeit besitzt wie die altenglische, die imstande ist, dieses bunte Gewoge zahlreicher großer und kleiner Szenen ohne Unterbrechung hintereinander abzuwickeln. Wir dürfen aber nicht, wie es heute beinahe allgemeine Übung ist, das Drama Shakespeare's in unzählige «Bilder» auflösen, die durch den Vorhang und mehr oder minder lange Pausen von einander getrennt sind. Das heißt, den besonderen Rhythmus des Shakespeare'schen Dramas zugrunde richten. Es heißt, den ausgesprochenen Barockcharakter des Shakespeare'schen Kunstwerks, der sich im Gegensatz zum klassischen Drama in stärkster, niemals aussetzender Bewegung offenbart, auf das Schwerste schädigen. Mit der Auflösung des Shakespeare'schen Dramas in Bilder stehen wir vor einer verhängnisvollen Modeerscheinung des heutigen Tages.

Und ein Zweites hat als Leitstern über jeder Shakespeare-

Inszenierung zu leuchten. Durch die Art der dekorativen Ausstattung, mag sie traditionelle oder fortschrittliche Bahnen wandeln, darf der besondere Stil des Kunstwerks nicht verletzt werden. Dieser Stil bleibt ewig unveränderlich, die Kunst der Inszenierung aber wechselt. In ihrem Bilde erhalten wir ein Spiegelbild des zur Zeit herrschenden künstlerischen Geistes und Geschmacks. Auch in diesem Sinn ist das Theater nach Hamlet's Wort der «Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters». Bei dem, was uns hier als neue Errungenschaft des Theaters entgegentritt, wird sich immer die eine Frage aufdrängen: was dürfen wir in diesem Neuland als dauernde Werte begrüßen? Was gehört nur dem zu, was als Modeerscheinung zu gelten hat? — Diese Unterscheidung ist in vielen Fällen schwer. Denn wir stehen selbst mitten in der Zeit, in der wir leben. Wir haben nicht die wünschenswerte Distanz zu ihr. Hier aber liegt eine unserer wichtigsten und verantwortungsvollsten Aufgaben. Grade hier hat der echte Künstler sich zu erweisen — er hat führende Dienste zu tun. Ihm obliegt die schwere, oft undankbare Pflicht, nicht der jeweiligen Mode und dem Zeitgeschmack ein fügsames Werkzeug zu sein, sondern unbeirrt um augenblicklichen Beifall und Erfolg seiner Zeit selber ein Führer zu sein.

Über das Eine sollte man sich klar sein: eine ausgesprochen naturalistische Ausstattung ist dem Drama Shakespeare's nicht angemessen. Eine Inszenierung, die sich in einem kleinen und kleinlichen Naturalismus des Bühnenbildes bewegt, die in verkehrter Nachahmung der Meininger eine peinliche Genauigkeit des historischen Bildes betont, erscheint uns heute als unvereinbar mit der zeitlosen Ewigkeitsgröße eines großen Teils der Shakespeare'schen Dramen. Es war in der Hauptsache eine gesunde und glückliche Reaktion, die an Stelle des bunten Firlefanzes einer kleinlichen naturalistischen Kunst nach Vereinfachung, nach Betonung des Wesentlichen, nach Stilisierung hinstrebte. Es gibt eine Reihe Shakespeare'scher Werke, denen eine solche Stilisierung von unzweifelhaftem Nutzen ist. Aber man soll auch hier nicht auf ein festgelegtes Dogma schwören. «Sommernachtstraum» und «Sturm» verlangen eine andere Inszenierung, als etwa «Macbeth» oder «Lear». Nicht jedes Werk erträgt die vielfach zur Mode gewordene Stilisierung. Es wird häufig ein bedauernswerter Mißbrauch mit ihr getrieben. Die beliebte Vereinfachung — die heute freilich vielfach auch dem Bedürfnis nach finanziellen Ersparnissen entspricht —

kommt häufig dem gleich, was man Verarmung nennt. Wenn man ein Werk wie «Hamlet» durchweg vor bloßen schwarzen Vorhängen zu spielen sucht, so erhält das Bild dieser Tragödie eine Einförmigkeit, die ihrem farbigen Renaissance-Charakter zuwiderläuft. Das Wesen der Shakespeare'schen Welt ist bunte abwechslungsreiche Fülle. Der objektivste aller Dichter zeigt das Leben, wie es ist, mit seinen Gegensätzen, mit seinem unablässigen Wechsel zwischen Hell und Dunkel, zwischen heiteren Sonnenblicken und düsterer Tragik. Auch Shakespeare's Tragödie zeigt die verschiedensten Farben. Sie wollen auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen. Es ist verkehrt, wie es heute zur beliebten Mode geworden, «Hamlet» in ein rabenschwarzes Nachtstück zu verwandeln, dem schon äußerlich alle Lichtblicke fehlen. Der Spielleiter möchte die Umwelt so zeigen, wie sie vor Hamlet's verdüstertem Auge steht — eine Ausstrahlung expressionistischer Gedankengänge. Man trägt damit Vorstellungen in das Werk hinein, die der Dichtung völlig fern liegen.

Ganz ähnlich bei «Macbeth». Er soll auf der Bühne zur blutigen nordischen Ballade werden! Nächtliches Dunkel, Blutgeruch und die düsteren Nebel der schottischen Heide sollen ihm die beherrschende Farbe geben. Aber auch in das Dunkel dieser Tragödie läßt der Dichter zahlreiche freundliche Lichter hineinleuchten: der Eintritt des todgeweihten Königs in Macbeth's Schloß, wo «lichte, milde Luft die heitern Sinne umfängt» und wo die Schwalbe, der friedliche «Sommergast», an jedem Vorsprung, jedem Pfeiler nistet, ein Bild, von den warmen Strahlen der scheidenden Abendsonne vergüldet — weiter die Schlußszene des II. Aktes, das friedliche Idyll des alten Mannes und seines Gespräches mit Ross und Macduff, ein wundervoller Gegensatz zu der grausigen Mordnacht — die Szene der Lady Macduff, die sich in ihrem Beginn wie ein wohltuendes Friedensbild sonniger Häuslichkeit zwischen die sie umgebenden Greuel drängt — endlich die große Schlußszene des IV. Aktes, wo wir, dem Blutgeruch der schottischen Schlösser entronnen, in einem sonnigen Freilichtbild den ganzen Zauber der schönen, fruchtbaren, gesegneten englischen Landschaft mit unendlichem Behagen in uns einschlürfen. Alle diese freundlichen, sonnigen Bilder des Stücks müßte eine Regie, die im Sinne des Dichters arbeitet, auf das liebevollste herausarbeiten, sie ganz besonders stark und eindrucksvoll betonen. Man könnte sogar getrost noch einen Schritt weiter gehen und dem feinsinnigen Vor-

gang Immermann's folgen, der das ganze Stück bei seiner Düsseldorfer Inszenierung nicht in «Nebel und Eis», sondern in «Frühling und Sommer» gehüllt hat. Er konnte sich neben dem Bild der gastlichen Schwalbe mit Recht darauf berufen, daß Banquo im grünenden Park seinen Tod findet, daß Malcolm unter dunklen Baumschatten trauert, daß seine Krieger unter dem Schutz belaubter Zweige marschieren. Grabbe, der uns über jene Vorstellung berichtet hat, durfte mit Recht hervorheben, daß gerade durch diese Szenerie das Schauerliche der Handlung und ihres Helden ganz besonders hervorgehoben wurde.

Der Brauch, Tragödien wie «Hamlet», «Macbeth», «Lear», was heute durchweg Übung, grau in grau, schwarz in schwarz zu spielen, ist eine durch nichts zu rechtfertigende Modeerscheinung des gegenwärtigen Theaters. In keiner dieser Tragödien fehlen die Sonnenblicke, in keiner fehlen die humoristischen Lichter, die das typische Weltbild des Dichters erst zu einem vollkommenen machen. Shakespeare ist der Dichter der Kontraste. Nur eine Aufführung, die diese Kontraste zu ihrem Rechte bringt, arbeitet im Sinn und im Geist des Dichters. Es kann nichts Verkehrteres geben, als jede Aufführung eines Shakespeare'schen Werkes, wie heute beliebt — vielfach unter dem Einfluß des ausstattenden Künstlers —, auf eine bestimmte Farbe, auf einen Grundton festlegen zu wollen. Shakespeare ist niemals einseitig. Er ist bunt und vielfarbig — wie das Leben.

Die beliebte Mode, alles in Dunkel zu hüllen, wird vielfach unterstützt durch die Eigenart der modernen Bühnenbeleuchtung. Diese Kunst hat im Laufe der letzten Jahrzehnte viele Fortschritte gemacht. Von der früher vielfach mißbrauchten Rampe ist man mehr und mehr abgekommen, man sucht die Menschen, entsprechend den Lichtquellen der Natur, nicht von unten, sondern von oben zu beleuchten. Wir stehen im Zeitalter des Scheinwerfers. Er kann vortreffliche Dienste leisten, wenn er mit Umsicht und Geschmack verwendet wird. Das ist leider nicht immer der Fall. Wie früher mit der Rampe, so wird heute mit dem Scheinwerfer ein haarsträubender Mißbrauch getrieben. Ich will nicht reden von dem aus dem Variété entnommenen und allem künstlerischen Empfinden hohnsprechenden Brauch, die Beleuchtungsquelle im Zuschauerraum, etwa im Kronleuchter oder in einer Loge unterzubringen und die Vorgänge jener idealen, uns fern gerückten Welt durch Lichtquellen aus der uns umgebenden realen

Welt des Zuschauerraums zu beleuchten. Aber auch wenn die Bühnenvorgänge nur von der Bühne aus belichtet werden, begegnet man zahlreichen Verkehrtheiten. Die unreale und phantastische Beleuchtung durch den Scheinwerfer, die in vielen Fällen jeder Begründung durch eine Lichtquelle der Natur (Sonne, Mond) oder eine künstliche Lichtquelle entbehrt, ist natürlich nur bei unrealen, phantastischen Dekorationsbildern, also bei Vorhangbühnen u. a., erlaubt und statthaft. In einer realistisch aufgebauten Dekoration wirkt ein Oberlicht, das jeder Begründung durch die umgebende wirkliche Welt entbehrt, wie ein Faustschlag ins Gesicht.

Mit besonderer Vorliebe wird der ganze Hintergrund der Bühne in ein tiefes Dunkel gehüllt, und nur die im Vordergrund sich bewegenden Personen werden durch den Scheinwerfer von oben in einen Lichtkreis gestellt, der sie bei ihren Bewegungen in rührender Treue begleitet — wiederum Einflüsse expressionistischer Anschauungen — das Licht ein Wegweiser für den Zuschauer, ein Hinweis darauf, wo die Hauptsache, das Wesentliche jeder Szene zu suchen ist. Durch diese Art der Beleuchtung wird eines völlig verwischt: der Unterschied zwischen Tag und Nacht. Diese Art der Beleuchtung mag bei zahlreichen Werken der modernen Literatur am Platze sein. Bei Shakespeare ist sie eine Stilwidrigkeit; denn Shakespeare's Kunst beruht bei aller Beflügelung durch eine unerreicht hohe Phantasie auf einem kraftvollen, erdgeborenen Realismus. Sie widerstrebt allem Unklaren, allem Verschwommenen, allem mystisch anmutenden Dämmerwesen. Wir wissen genau bei jeder Shakespeare'schen Szene, ob sie bei Tag oder am Abend spielt. «Hamlet» ist durchaus kein ausgesprochenes Nachtstück, wie es die Bühnen uns glauben machen möchten. Nur die Terrassenszenen des 1. und der größte Teil des 3. Aktes spielen bei Nacht. Sonst ist es durchweg Tag, und seine warmen Sonnenstrahlen müssen in die Räume dieses üppigen Hofes hineinleuchten, aus dem sich nur die schwarze Gestalt des Dänenprinzen kontrastierend heraushebt. Man kann Aufführungen des «Lear» erleben, wo sämtliche landschaftlichen Szenen bei realistischen Bühnenbildern den abschließenden Hintergrund in pechschwarzer Farbe zeigen — man könnte sich dieses seltsame Wunder der Natur höchstens aus dem Bestreben des ausstattenden Künstlers erklären, dem Zuschauer unaufhörlich die düstere Tragik der Tragödie zum Bewußtsein zu bringen, wenn nicht auch ein von der goldigen Herbstsonne so

durchstrahltes Werk wie der «Sturm», ebenfalls vor einem schwarzen Hintergrund gespielt, schon zum Ereignis geworden wäre.

Nur die vollkommene Verkennung der Tatsache, daß Shakespeare's Kunst, bei aller Stilisierung und aller Höhe des phantastischen Schwungs, auf einem gesunden erdgeborenen Realismus beruht, macht es erklärlich, daß man nicht davor zurückscheut, auch eine ausgesprochen irreale Ausstattungskunst in die Dienste der Shakespeare-Inszenierung zu stellen. Die Bewegung, die man heute als Expressionismus bezeichnet, war eine geschichtlich unbedingt notwendige Entwicklungsphase in der Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte. Ihre wertvollen Keime werden der Zukunft nicht verloren gehen. Ihre snobistischen Ausartungen können in der Hauptsache heute schon wieder als überwunden gelten. Das deutsche Theater aber bewegt sich stets in einem wohlgemessenen Abstand hinter den wechselnden literarischen Richtungen. Es befindet sich stets im Rückstand gegenüber der literarischen Mode. Die mannigfachen Ausstrahlungen der expressionistischen Modebewegung sind auf dem Theater noch lange nicht verblaßt. Auch der Inszenierung Shakespeare's sollen ihre Errungenschaften gespendet werden. Man verbrämt die Stücke des Dichters mit kubistischen Dekorationen, man gibt den Landschaften Farben, die in schreiendem Widerspruche stehen zu denen der Natur, man zeigt die beliebten windschiefen Häuser, oder aber man wählt dekorative Hintergründe, die auf jede Wiedergabe eines real verständigen Vorwurfs verzichten, die sich damit begnügen, durch Farbe, Linie und Licht eine bestimmte seelische Stimmung im Zuschauer wachzurufen. Aber man vergißt dabei, daß man durch solchen modistischen Unfug einen stilistischen Gegensatz schafft, der eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Dichtung und ihrer szenischen Verwirklichung bedeutet. Man vergißt ferner, daß die ausgesprochen expressionistische Bühnendekoration an sich schon den größten Bedenken zu begegnen hat. Denn das innere Erlebnis, das der Expressionist, den Eingebungen seines Gottes folgend, von den Gesetzen der Wirklichkeit sich völlig loslösend auf die Leinwand zaubert, steht von vornherein in einem unversöhnbaren Gegensatze zu dem von einem andern Gott geschaffenen Menschen, dessen äußere naturalistische Gestalt nun einmal nicht geändert werden kann. Expressionistische Malerei muß sich auf die Flächenkunst des Bildes beschränken, in der Raumkunst der Bühne gerät sie in Widerspruch mit dem naturalistischen Gebilde des sich

davor bewegenden Schauspielers. Sie ist hier eine stilistische Unmöglichkeit.

Man entgegne nicht etwa, daß Shakespeare sich in seinen großen zeitlosen Werken bis jetzt in jeder Dekoration behauptet habe, daß er die verschiedensten Spielarten durch- und überlebt, daß jeder neue Ausstattungsstil der Aufführung dieser Werke sogar neue ungekannte Möglichkeiten zugeführt habe: das alles beweist nichts für die Übereinstimmung eines solchen Stiles mit dem der Shakespeare'schen Kunstwelt, sondern nur für die unerschütterliche Größe dieses Kunstwerks, das auch durch eine völlig überspannte Art der künstlerischen Ausstattung nicht zugrunde gerichtet werden kann. Davon, daß die sog. irrealen Dekorationen meist das Gegenteil von dem erreichen, was sie sollen, daß sie, anstatt den unauffälligen, leise unterstützenden Hintergrund der Geschehnisse zu bilden, die Aufmerksamkeit selbstherrlich auf sich ziehen und von der Hauptsache ablenken, indem sie dem Zuschauer Rätsel aufgeben und ihm die Frage vorlegen, was sie eigentlich vorstellen sollen — davon sei hier gar nicht die Rede.

Es ist nicht möglich, im Rahmen dieses Vortrags auf alle die mannigfaltigen Verirrungen hinzuweisen, in die sich die Neuerungswut der Regisseure und ausstattenden Künstler unablässig zu verlieren droht. Ich muß darauf verzichten, auf die Versuche einzugehen, das Problem der Shakespeare-Inszenierung mit dem bekannten Jeßner'schen Treppenbau des Berliner Staatstheaters zu lösen, oder mit einer sich ständig ungefähr gleich bleibenden Mauer, die unfähig ist, die ganz verschiedenen Stimmungen einer Tragödie wie Richard III. wiederzugeben, oder auf die Versuche, die sog. Schirmtechnik der Shakespeare-Inszenierung nutzbar zu machen, indem man etwa vor einem unveränderten landschaftlichen Hintergrund oder dem Lufthorizont für jede einzelne Szene einen schirmartigen Ausschnitt des betreffenden Schauplatzes in grober Holzschnittmanier niederläßt — ich muß mir versagen, auf alle solche Einzelheiten kritisch einzugehen, um zu zeigen, daß sie meist nur eines gemeinsam haben: das Bestreben, um jeden Preis Neues zu bieten, einerlei, ob sie damit im Dienste des Dichters arbeiten oder nicht.

Was von den Dekorationen gilt, ist vielfach auch von der Kunst der Kostümierung zu sagen. Auch hier begegnet man unaufhörlich den seltsamsten Ausschreitungen. Die Bühne soll sicher keine historisch getreue Gewandung — getreu bis in alle

Einzelheiten — zu geben suchen. Der Charakter des Kunstwerks, der Charakter der einzelnen Figur entscheidet. Klingemann's Wort von dem «dichtenden Theaterschneider» bleibt ewig in seinem Recht. Aber an Stelle des historischen Kostüms darf keine Willkür treten. Das geschieht, wenn die Frauengestalten eines Shakespeare'schen Lustspiels, etwa Beatrice und Hero, wie neuerdings beliebt, an Stelle des rauschenden Kleides der Edeldame in kurze Röcklein gekleidet werden, die lebhaft an das sogenannte Dirndlkostüm erinnern. Wenn der würdige Leonato, den man gern in einen greisenhaften Trottel zu verwandeln liebt, in einem Gewande geht, das eher an einen Schwarzwälder Bauern als an den Gouverneur von Messina gemahnt. Besonders beliebt ist heute der Brauch, dem Kostüm vergangener Zeiten ausgesprochen moderne Elemente beizufügen — nicht bloß etwa bei «Troilus und Cressida», wo sich das Streben nach parodistischen Wirkungen wenigstens erklären, wenn auch keineswegs entschuldigen ließe. Nein, auch bei Werken wie «Hamlet» kann man es erleben, daß die Trabanten des Dänenkönigs in preußischen Kürassierhelmen aufziehen.

Das unselige Kleidungsstück des Reifrocks — ein Überbleibsel historisch getreuer Inszenierung — spukt auch in unsern Shakespeare-Aufführungen in verhängnisvoller Weise. Der Reifrock ist, seit der Maler eine einflußreiche Stellung am Theater gewonnen hat, — an sich gewiß aufs dankbarste zu begrüßen! —, zu einem besonders beliebten Objekt der Mode geworden. Vom Standpunkte des Malers durchaus begreiflich. Mit seinen gebauschten Linien ist er ein prachtvoller Farbenfleck im Bild. Anders vom Standpunkte der armen Schauspielerin, die die schönen Linien ihres Körpers damit verunziert und sich in ihrer Bewegungsfreiheit, in ihren Spielmöglichkeiten durch das steife Kleidungsstück auf das schlimmste beengt fühlt. Nur in der Groteske und in Stücken, wo kulturgeschichtliche Kleinmalerei am Platze ist, mag der Reifrock am Platze sein. In der Tragödie ist er unmöglich. Man kann in der Krinoline keine tragischen Empfindungen ausdrücken. Aber auch dem heiteren, graziösen, anmutigen Charakter des Shakespeare'schen Lustspiels widerstreitet der Reifrock mit seinem steifen, beengenden Zwang auf das entschiedenste.

Eine heute besonders beliebte Sonderart der Kostümierung ist die, die das Kostüm, wenn möglich, völlig zu ersparen sucht — es ist die Nacktspielerei, eine der geschmacklosesten Ausgeburten modistischen heutigen Theaterbetriebs. Gewiß ist die Nacktkultur

eine Erscheinung, die geschichtlich nicht leicht wegzudenken ist aus der künstlerischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte. Sie bedeutet namentlich in der Geschichte des modernen Tanzes eine nicht zu unterschätzende Errungenschaft. Der durch Isadora Duncan und ihre Schule gewonnenen Wiederentdeckung der natürlichen Schönheit des weiblichen Körpers für das Theater und seiner Befreiung aus einer durch die Balettradition herbeigeführten widernatürlichen Einzwängung und Entstellung kann nur mit dem Gefühle aufrichtigen Dankes gedacht werden. Mit aller Entschiedenheit aber ist es zurückzuweisen, wenn es die Männer — einer bloßen Mode folgend — dem schönen Geschlecht darin gleichtun wollen. Wenn in griechischen und römischen Tragödien heute nicht bloß bei den Solisten, sondern auch bei den Vertretern der Komparserie unzählige nackte Beine zu sehen sind, deren naturalistischer Anblick dem griechischen Schönheitsideal in den allerseltensten Fällen entspricht, so wird man nur mit zweifelhaften Gefühlen an die Vorgänge eines berechtigten weiblichen Schönheitskultes in der Kunst des Tanzes erinnert. Allüberall ist es Aufgabe der Kunst zu stilisieren. Sie soll die Zufälligkeiten der Natur zu verbessern suchen, sie soll an Stelle ihrer Mängel die Schönheit setzen. Wenn Edgar als armer Thoms im «Lear» seine Rückkehr zur unverfälschten Natur so weit treibt, daß er nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist, die Erinnerung an die Gewandung der Badeanstalt wachrufend, wenn Richard III. auf dem Schlachtfeld von Bosworth halb entblößt die rote Treppe, die das Schlachtfeld darstellt, herabstürzt, um nach dem Pferde zu rufen, — halb entblößt mitten in der Schlacht! —, wenn der Scharfrichter Grauslich in «Maß für Maß» — zu seiner beruflichen Tätigkeit sich anschickend, seinen völlig entblößten fleischigen Oberkörper den Zuschauern zur Schau stellt, durch die Widerwärtigkeit dieses Anblicks den köstlichen Humor der Szene vernichtend, so ist es am Platze scharfen Einspruch zu erheben gegen solche ebenso törichten wie geschmacklosen Verirrungen eines unreifen Naturalismus. Auch hier gilt Schiller's Wort:

> Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
> Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Wie in der dekorativen Ausstattung und in der Behandlung der Gewandung, so ist es auf dem Gebiete der Inszenierung die Willkür, die dem Theater heute mehr als je ihren Stempel gibt. Eine Willkür, die unbekümmert um die Absichten des Gedichtes

den scharfen Ausspruch eines Künstlers wie Hanns Pfitzner in jeder Weise rechtfertigt: Wir leben «in einer Zeit des hemmungslos betriebenen Regie-Unfugs». An Stelle des schauspielerischen Virtuosentums ist längst ein Virtuosentum der Regiekunst getreten, das gefährlicher als jenes, unablässig seine verheerenden Wirkungen auf das Theater ausübt, weil es das Gefühl für das Einfache, das Schlichte, das Natürliche untergräbt und den Zuschauer daran gewöhnt, in effektvoller Sensationskunst seine Befriedigung zu finden. Es ist nicht möglich, die zahlreichen Einzelheiten, in denen sich dieser Charakter unserer Regie auf dem Gebiete der Shakespeare-Inszenierung unablässig kundgibt, einigermaßen vollzählig hier anzuführen. Nur einige wenige charakteristische Beispiele, wie man nicht mit der Dichtung, sondern gegen die Dichtung zu inszenieren liebt, seien herausgehoben.

Unter den zahlreichen eindrucksvollen Bildern, die bei der Erinnerung an Hamlet vor unserm geistigen Auge stehen, das eindruckvollste: das Bild des ruhelos über die nächtliche Terrasse dahinwandelnden Geistes. Des Geistes, dessen geheimnisvolle Wanderung die Wachen vergeblich mit ihren Hellebarden zu kreuzen suchen, der ebenso wie er gekommen, rasch im nächtlichen Dunkel wieder verschwunden ist, des Geistes, der, Hamlet voranschreitend, ihn auf einen einsam entfernten Teil der Terrasse lockt. Kann man das Bild des wandelnden Geistes in grausamerer Weise zerstören, als indem man den wandelnden Geist in einen unbeweglich stehenden Geist verwandelt? Das Dunkel der Bühne erhellt sich an einer Stelle, und in fahlem Licht, wie ein lebendes Bild, taucht die statuarisch dastehende Gestalt des Geistes vor dem Zuschauer auf. Der Wortlaut des Textes widerspricht auf Schritt und Tritt einer solchen Inszenierung. Die Dichtung wird vergewaltigt — zum größeren Ruhme der Inszenierungskunst!

Hat man hier den wandelnden Geist gegen einen seßhaften eingetauscht, so verwandelt man dafür an anderer Stelle den seßhaften Geist in einen wandelnden. Banquo's Erscheinung beim Bankett des Königsmörders: über die Art, wie der Geist sein blutbeflecktes Antlitz hier zu zeigen hat, kann nach Sinn und Wortlaut der Dichtung nicht der mindeste Zweifel herrschen. Er taucht auf dem leeren Stuhle auf, sobald Macbeth den Namen des scheinbar Vermißten ausgesprochen; hier verschwindet er wieder, um bei der abermaligen Nennung seines Namens an derselben Stelle urplötzlich wieder da zu sein. Das Bild von Banquo's Geist ist an den leeren

Stuhl der Tafel gebunden. Jede andere Art seines Erscheinens ist ausgeschlossen. Hier aber hat es die heutige Regie zustande gebracht, den seßhaften Geist in einen wandelnden zu verändern. Er läuft, nachdem er seine Aufgabe beim ersten Erscheinen erfüllt, in die Kulisse, und kommt auf das Stichwort von da wieder hereingewandelt. Banquo's Geist, der im hellerleuchteten Bankettsaal spazieren läuft — man kann ihn auf keine wirksamere Weise alles Geisterhaften und Unheimlichen entkleiden!

Aber die Experimentierwut unserer Bühnen ist bei diesem wandelnden Banquo, der lebhaft an die ironisierende Schilderung gemahnt, womit Tieck über eine frühere Inszenierung dieser Szene auf der englischen Bühne berichtet, keineswegs stille gestanden. Man hat sich neuerdings zu der mehr als fragwürdigen Neuerung verstiegen, auf die sichtbare Erscheinung des Geistes überhaupt zu verzichten. Der Stuhl bleibt leer — der Geist bleibt unsichtbar. Auch das natürlich ein Mißgriff, über den es keiner Worte bedarf. Da Macbeth bei seiner Anrede an den Geist den Namen Banquo's gar nicht nennt, vermag sich niemand zu erklären, was der Grund seiner furchtbaren seelischen Erschütterung ist. Wohl unterscheidet sich Banquo's Geist von Hamlet's Vater dadurch, daß er nur von Macbeth, von den andern aber nicht gesehen wird. Für den Zuschauer muß er trotzdem sichtbar sein, wenn die ganze gewaltige Wirkung dieser Szene nicht zerstört werden soll.

Auch in anderer Hinsicht ist Macbeth ein besonders beliebtes Betätigungsfeld für neuerungswütige Regisseure geworden. Man spielt ihn auf einer nach vorn abfallenden schiefen Ebene, die ins Parkett vorspringt, seitlich von schräg abfallenden blutroten Wänden begrenzt — sie sollen den Blutgeruch des Werkes symbolisieren. Der Schauplatz der Handlung wird nur angedeutet durch einen kleinen dekorativen Einsatz, den sog. Schirm — etwa ein Bogenfenster für die Briefszene der Lady, ein unheimlich brennendes Blutfenster für den Mordakt. Es soll durch die Anlage des Raumes der Eindruck «eines in sich zusammenstürzenden Kessels», in den Macbeth getrieben wird, hervorgerufen werden. Macbeth's erste Begegnung mit den Hexen wird an einer ersten deutschen Bühne in der Weise inszeniert, daß Macbeth und Banquo mit dem Rücken gegen die Hexen ins Publikum starren, als sähen sie nicht vorhandene Wesen, sondern «eingebildete Luftspiegelungen». Man kann die Absichten des Dichters nicht gröblicher verkennen. Die Hexen der schottischen Heide sind für Shake-

speare höchst reale Wesen. Die Szene im schärfsten Widerspruch mit dem Wortlaut des Textes so zu ordnen, als ob Macbeth die Hexen selbst nicht sähe, ist eine Neuerung, bei der man sich vergeblich fragt, ob dabei mehr die Spitzfindigkeit oder die ungeheuerliche Willkür zu bestaunen ist. In das Gebiet unerhörter Künsteleien gehört die Neuerung derselben ersten Wiener Bühne, in der Schauspielszene des «Hamlet» das Königspaar auf den mit einem schwarzen Brett überdeckten Souffleurkasten zu setzen mit dem Rücken zum Publikum, in einer Szene, wo sich die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Mienenspiel des Königs zu richten hat. Unablässig werden Haupt- und Nebensache verwechselt. Sonst wäre es nicht möglich, daß in einer Berliner Aufführung des «König Lear» im 5. Akt nach dem Ausgang der Schlacht der mit einem ungeheuren Massenaufgebot versammelte Heerbann unter rhythmischem Aufstoßen der Lanzen eine Art von Siegeslied zum besten gibt, anstatt daß die Aufmerksamkeit des Hörers auf das seelische Moment, die rührende Zwiesprache des gefangenen Lear mit Cordelia, verdichtet wird. Daß in demselben Werk die seelische Scheußlichkeit von Lear's älteren Töchtern dem Zuschauer dadurch besonders nahegebracht wird, daß Goneril in nahezu grotesker Aufmachung in brandrotem Haar, giftgrünem Kleid gespielt wird — ist eine Aufdringlichkeit der kommentierenden Regie, die ebenso unnötig ist, wie sie dem Sinne des Gedichtes widerspricht. Goneril und Regan müssen beide unter einem blendend schönen Äußeren die innere Verworfenheit decken. Nur so wird der Gang der Handlung mit den zwischen Edmund und den beiden Frauen sich anspinnenden Liebeswirren erklärlich. Der ganze Eindruck der ersten Szene, wo Lear seine Töchter befragt, wird schwer geschädigt, wenn seine beiden Ältesten sich schon durch ihren ersten Anblick als zwei ausgesprochene Vertreterinnen des Bösen verraten.

Wie man die Tragödie Shakespeare's, entgegen den Absichten des Dichters, das Bild der Welt in seiner bunten, abwechslungsreichen Farbenfreudigkeit zu offenbaren, auf der heutigen Bühne fast durchweg schwarz in schwarz oder in der Blutfarbe rot in rot zu bieten liebt, so verfällt man bei der Inszenierung des Shakespeare'schen Lustspiels in den entgegengesetzten Fehler, hier nur die heitere und lustige Seite dieser Komödienwelt zu zeigen. Eine unerträgliche Mode liebt es, in der Darstellung von Shakespeare's Lustspiel ausschließlich die Burleske zu betonen, die poetischen und romantischen Teile aber zu unterdrücken oder bis zur

Unkenntlichkeit abzuschwächen. Eine kurzsichtige Verkennung des Shakespeare'schen Lustspiels und seiner besonderen Eigenart! In diesem durchweg romantischen Lustspiel sind die ernsten Elemente mit bewundernswerter künstlerischer Weisheit mit den heiteren Bestandteilen, dem treuen Spiegelbilde des lustigen Altengland, zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Diese ernsten poetischen Elemente fehlen fast in keinem der Shakespeareschen Lustspiele.

In höchster Vollendung ist dem Dichter die Vereinigung beider Bestandteile in seinem Meisterlustspiel gelungen, in «Was ihr wollt». In nie genug zu bewundernder Harmonie verschlingt sich hier die romantische Haupthandlung mit dem tollen Übermut der lustigen Geschehnisse, die sich um Malvolio und die Zechkumpane schlingt. Aufgabe der Spielleitung ist es, auch in der Darstellung auf Harmonie zu drängen, die burlesken Teile der Handlung nicht allzu geräuschvoll werden zu lassen, sondern sie einigermaßen auf den poetischen, vielfach elegisch angehauchten Grundton des Ganzen abzustimmen. Statt dessen wird die Burleske auf unsern Bühnen zur einzigen und alles beherrschenden Hauptsache. Ein Fastnachtsspaß — in völlig verkehrter Ausdeutung des englischen «Twelfth Night» — tollt über die geduldigen Bretter. Shakespeare's feingezeichnete Gestalten werden in grobe Karikaturen vergröbert, die liebenswürdige Prachtgestalt des Junkers Bleichenwang, über die alle Bühnenkünstler immer wieder nachlesen sollten, was Tieck im «Jungen Tischlermeister» darüber in mustergültiger Weise gesagt hat, wird in einen unmöglichen Idioten, einen Hanswurst verwandelt. Die Scherze der Duellszene werden in geschmackloser Übertreibung zu Tode gehetzt. Diese Art der Darstellung färbt auch auf die Träger der ernsten Handlung ab, vor allem auf Viola. Sie muß auf Schritt und Tritt auf komische Wirkungen bedacht sein, sie glaubt immerwährend zum Ausdruck bringen zu müssen, daß sie den Mann nur spielt, sie vergißt sich dabei, fällt aus der Rolle: sie erstrebt Heiterkeitswirkungen, die dieser entzückenden Gestalt ganz und gar fernliegen. Der wundervolle poetische Duft, der zarte elegische Hauch, die süße weiche Schwermut, die sie umweht, wird unbarmherzig abgestreift. Nur eine Hörerschaft, die von dem Original und seinem Geist keine Ahnung hat und in möglichst vielem und lautem Gelächter die einzige Wirkung eines Lustspiels erkennt, kann durch die landesüblichen Aufführungen dieses Stückes befriedigt werden.

Nicht ganz so groß sind die Gefahren, die einem Lustspiel wie «Wie es euch gefällt» drohen, da hier das derbkomische Element in der Dichtung kaum vorhanden ist, zum mindesten sehr zurücktritt. Aber auch hier begegnet man Willkürlichkeiten, verkehrten Auffassungen, die in die Dichtung hineingetragen werden. So der, daß Orlando seine Rosalinde in der männlichen Verkleidung sofort erkennt und nur sein Spiel mit ihr treibt, eine Auffassung, die mit dem Wesen des Stückes wie überhaupt mit dem Wesen des Shakespeare'schen Lustspiels, seinem Verkleidungsmotiv, der Verkleidung, die nicht durchschaut wird, unvereinbar ist. Die Gestalten des naiven Kätchen, des dummen Bauernburschen Wilhelm, des Ehrn Olivarius Textdreher werden auch hier zu derbkomischen Effekten ausgeschlachtet, die die duftige Atmosphäre dieses feinbeschwingten Lustspiels auf das störendste beschweren. Die liebenswürdige Gestalt des Narren Probstein, dieses echten Grazioso im besten Sinne des Wortes, wird unnötigerweise in einen unschönen Buckligen verwandelt, dessen Äußeres mit der anmutigen Grazie seines Wesens wenig zusammenpaßt. Moderne Zutaten in der Kostümierung geben vielfach einen parodistischen Beigeschmack, der in nichts durch die Dichtung begründet ist.

Bei dem verkehrten Bestreben, die ernsten und romantischen Elemente in Shakespeare's Lustspiel möglichst zurückzudrängen, ergeben sich die größten Schwierigkeiten in einem Werke wie «Viel Lärm um nichts». Die ernste Haupthandlung mit dem vorgeschützten Tode der lieblichen Hero streift hier unmittelbar ans Tragische. Es ist nicht angebracht, diese Tragik noch besonders zu unterstreichen und der Trauungsszene, wie es früher wohl etwa geschah, den Hintergrund eines mächtigen Domes mit ungeheurem zeremoniellen Gepränge zu geben. Noch viel verkehrter aber ist die heute beliebte Mode, den Ernst und die drohende Tragik auf jede Weise abzuschwächen, die Kirchenszene dementsprechend zu beschneiden, alles möglichst spielerisch, womöglich parodistisch zu behandeln und den Stifter des Unheils, den galligen Prinzen Juan, einen kleinen Jago und Richard III., in einen lächerlichen Trottel zu verwandeln, einen Popanz und Kinderschreck, dessen Ungefährlichkeit schon auf Meilenweite einleuchtet, einen Kerl, der sämtliche Personen des Stücks zu Schwachköpfen macht, wenn seine Verdächtigungen nur einen Augenblick lang Glauben finden. Nichts Verkehrteres als der allgemein beliebte Brauch, die düstere Szene, wo Claudio an Heros vermeintlichem Grabmal

Buße tut, zu beseitigen. Sie ist ein wohlbedachter Kontrast in der Szenenreihe des letzten Aktes. Die unentbehrliche Folie für die sonnige Heiterkeit und Ausgelassenheit der Schlußzene. Man vergißt auch beim Lustspiel, daß der Kontrast eines der wirksamsten Kunstmittel des Dichters ist. Wie in der Tragödie die heitern, die sonnigen Momente, so müssen im Lustspiel die ernsten und poetischen Teile mit besonderer Liebe von der Regie herausgearbeitet werden. Über die ungeheuerliche Verschandelung, die ein Werk wie «Viel Lärm um nichts» selbst auf ersten Bühnen zu erfahren pflegt, über die vollständige Verwischung des Formenreichtums der Dichtung, über ihre Ertränkung in gesuchten Äußerlichkeiten und Künsteleien, über die Gepflogenheit der Darsteller, an Stelle des naiven Ernstes, der die Grundlage für die Komik der einfältigen Konstabel zu bilden hat, «affenartiges Gliederverrenken, widerliche Verballhornung des Textes, schale Narretei» zu setzen: hierüber hat eine hervorragende Mitarbeiterin dieses Jahrbuchs, Helene Richter in Wien, gelegentlich der neuesten Burgtheater-Aufführung des Stückes die vortrefflichen Worte gesagt:

«An Stelle der wunderbaren Fülle und Vielseitigkeit der allerlei Humore, aus denen Shakespeare's Komödiengeist sich zusammensetzt, tritt eine öde Einförmigkeit. Das düster Grusliche, leicht beschwingt Fröhliche, ironisch Witzige, alles ertrinkt in der Flut des Derbkomischen.»

Es wäre irrig zu glauben, daß jene ernsten poetischen Elemente des Shakespeare'schen Lustspiels nur in den Meisterwerken seiner reifen Periode zu finden sind. Sie fehlen auch in den Jugendlustspielen nicht; auch die «Komödie der Irrungen», auch «Verlorene Liebesmüh», selbst «Die beiden Veroneser» enthalten eine Reihe ernster, poetischer Elemente, ausgesprochen romantische Elemente, die bei der Aufführung nicht unterdrückt werden dürfen. Es ist deshalb völlig verkehrt, etwa die «Komödie der Irrungen» — obwohl sie leichtestes Tempo und einen gewissen Übermut der Stimmung erträgt, als bloße Farce in possenhafter Übertreibung herunterzujagen und die ernsteren, die lyrischen Töne, die zu Beginn und wieder am Schluß beim Auftauchen der Äbtissin hereinklingen, dem Hörer zu unterschlagen. Man kann ein so liebenswürdiges Werk wie «Die lustigen Weiber», in dem das Plätschern der Themse auf des Dichters Heimatboden so traut an unsere Ohren schlägt, in seiner harmlosen Fröhlichkeit nicht schlimmer schädigen, als wenn man seine menschlichen Gestalten in Karikaturen verwandelt,

als wenn diese Gestalten, ihrer komischen Wirkung bewußt, fortwährend sich selbst parodieren und anstelle des naiven Ernstes, der die Grundlage aller Schauspielkunst zu bilden hat, das sogenannte «Spielerische», eine unerträgliche Unart heutiger Modekunst, unaufhörlich betont wird.

Die Neigung zu burlesker Übertreibung und ödester Possenreißerei feiert wahre Orgien in der Aufführung der «Widerspenstigen», die nach Reinhardts unheilvollem Vorbild zu einer reinen Purzelbaumkomödie geworden ist. Unsere Regisseure suchen sich gegenseitig wahrhaft zu überbieten in dem krampfhaften Bestreben, durch neue Einfälle in einen verhängnisvollen Wettbewerb mit den Künsten des Zirkus zu treten. Die modistische Anschauung, daß das Stück — ungeachtet seiner poetischen Bestandteile und im Widerspruch mit Katharinas wundervoller Schlußrede — eine derbe Posse sei, die nur als Harlekinade gespielt werden könne, ist durchaus irrig und oberflächlich. In der psychologischen Führung der Charaktere, in der Betonung des seelischen Verhältnisses zwischen Petruccio und Katharina muß ein Spielleiter, der nicht der Mode, sondern der Dichtung dienen will, die Richtlinie suchen für die Inszenierung dieses Lustspiels. Nicht eine Hundedressur steht bei der Widerspenstigen in Frage, sondern eine Charakterkomödie. Durch die köstliche Arabeske des einleitenden Vorspiels von Christoph Schlau wollen wir uns nicht verleiten lassen, das Lustspiel für den Geschmack eines betrunkenen Kesselflickers zu spielen.

Ebensowenig ist es angebracht — eine beliebte Spezialität unserer Bühnen bei diesem Stück —, die «Widerspenstige» in einer Art von historischer Aufmachung zu bieten, d. h. das Stück etwa so zu geben, wie es von einer Truppe herumziehender englischer Komödianten früher vielleicht gespielt worden ist. Man wählt als Schauplatz etwa einen Wirtshaushof, eine Komödiantenbande hält ihren Einzug; mit Brettern und Vorhängen wird eine Bühne improvisiert, in derbster Holzschnittmanier wird das Lustspiel heruntergejagt — das Ganze eine antiquarisch-historische Spielerei von sehr fragwürdigem Wert. Das meiste muß dabei die Phantasie des Spielleiters leisten; denn im Grunde wissen wir herzlich wenig davon, wie man etwa im 17. Jahrhundert ein Shakespearesches Lustspiel inszeniert und gespielt hat. Da eine solche Aufführung trotz der gewaltsamen äußeren Zurückschraubung naturgemäß auch mit zahlreichen Elementen moderner Schauspielkunst durchdrungen ist, so kommt als Gesamtergebnis meist ein Zwitter-

ding heraus, das nur den «Gründlingen im Parterre» ein ungemischtes Vergnügen zu bereiten vermag. Wird dabei zur Kennzeichnung des jeweiligen Schauplatzes das bekanntlich dem Bereich der Legende angehörige Brett mit der Aufschrift «Garten» oder «Straße» zur großen Belustigung des Zuschauers herausgebracht, so werden höchstens verkehrte Vorstellungen über das Wesen der altenglischen Bühne verbreitet. Der wissenschaftliche Wert solch antiquarischer Experimente ist meist ebenso gering wie ihre rein künstlerische Bedeutung. Sie mögen ausnahmsweise im Germanistischen Seminar am Platze sein, sofern der Leiter ihnen eine einigermaßen zuverlässige wissenschaftliche Grundlage zu geben vermag — mit der lebendigen heutigen Bühne hat solche Museumskunst nichts zu tun. Wir wollen Shakespeare's Lustspiele nicht so genießen, wie sie der Geschmack des 17. Jahrhunderts zu sehen bekam, sondern so, wie sie vor unserm Auge in leuchtender Schönheit stehn.

Die für unsere Zeit so charakteristische Neigung, Shakespeare's Lustspiel in eine Zirkusfarce zu verwandeln, hat bis jetzt ihre folgerichtigste Durchführung und eine Art von Krönung erfahren, in den bekannten Spielen des «Maskenwagens» der Holtorf-Truppe, die sich durch ihre Gastspielfahrten in den letzten Jahren einen gewissen Namen gemacht hat. Nicht mit Unrecht. Denn es waltet in diesen Spielen, deren Leitung in erster Linie vom Maler beeinflußt ist, eine unzweifelhaft starke künstlerische Hand. Werke wie die «Komödie der Irrungen» und die «Widerspenstige» werden hier zu ausgesprochenen Grotesken, zu Farcen, die mit Shakespeare's Lustspielen kaum mehr etwas gemein haben, auch wenn man der strengen Einheitlichkeit ihrer Durchführung, dem Reichtum guter Einfälle und dem außerordentlichen Leben dieser Vorstellungen eine gewisse Anerkennung nicht versagen kann. Die völlige Umbiegung des Shakespeare'schen Kunstwerks in eine dem wirklichen Leben ganz ferngerückte phantastische Groteske offenbart sich, neben der Art der Inszenierung und der schauspielerischen Wiedergabe, vor allem auch in der neuen Art des Schminkens. Eine Schminkkunst, die auf jeden Versuch, in der Maske wirkliche Menschen vorzutäuschen, verzichtet und statt dessen, ähnlich wie bei dem Clown des Zirkus nur buntbeschmierte Ge-, sichter in den merkwürdigsten Farben und Linien, nur charakteristische Farbenkleckse setzt. Schwarze Striche im Gesicht oder Augen und Mund tief schwarz geschminkt, das übrige Gesicht ganz

weiß, grüne oder blaue Perrücken, Farbentöne und Linien, die mit der Natur nichts mehr gemeinsam haben. Versuche, den Charakter der Figur in einer expressionistischen Manier wiederzugeben, Versuche, die durch die Schminkkunst, wie sie bei den Russen üblich ist, stark beeinflußt wurde. Die sicherlich sehr hochstehende Theaterkunst der Russen — vor allem Alexander Tairoff's Moskauer Theater — übte in dieser Art des Schminkens und in manch anderer Hinsicht einen unverkennbaren starken Einfluß auf unsere deutsche Bühnenkunst aus, ohne daß dabei freilich die Originalität und die überzeugende Kraft des Vorbilds erreicht wurde. Das Bestreben, in der Art des Schminkens mit dem Clown des Zirkus zu wetteifern, hängt auf das engste zusammen mit einer Art der Kostümierung, die sich an der gleichen Stelle ihr Vorbild zu suchen scheint. Man kann es erleben, daß nicht nur burleske Figuren, sondern auch ernstgemeinte Gestalten des Shakespeareschen Lustspiels, so etwa Battista in der «Widerspenstigen», als Kopfbedeckung ein an einem Gummiband befestigtes Miniaturhütchen tragen, eine Art der Kostümierung, durch die der «August» der Manège seinen «Humor» zu bekunden liebt.

Das Haschen nach Vergröberung, das Bestreben, auf Kosten der Romantik ausschließlich die burlesken Teile von Shakespeare's Lustspiel zur Geltung zu bringen, hängt eng zusammen mit der beliebten Mode, seine Gestalten vielfach rein «spielerisch» zu behandeln, sie nicht ernst zu nehmen und ihnen angebliche parodistische Tendenzen aufzupfropfen. Diese sogenannte spielerische Behandlung widerstreitet ganz und gar dem Geist Shakespearescher Kunst. Shakespeare ist wie alle wirklich großen Künstler ein durchaus naiver Dichter; nichts liegt ihm ferner, als mit den eigenen Gestalten zu spielen, in einer Weise, als ob sie sich selbst nicht ernst nähmen, als ob sie die Gefühle und Leidenschaften. die sie ausdrücken, nicht wirklich empfänden, sondern, sich selbst parodierend, gewissermaßen darüber stünden und sich über sich selber lustig machten. Es ist völlig verkehrt, etwa die Liebespaare im «Sommernachtstraum» oder in anderen Lustspielen in der beliebten spielerischen oder parodistischen Weise wiedergeben zu wollen. Eine Verirrung, vor der um so mehr zu warnen ist, als der deutsche Schauspieler so schon vielfach zu einer Spielweise neigt, die der Naivität entbehrt, die nicht die Rolle, sondern mit der Rolle spielt, die dem Zuschauer immerwährend anzudeuten sucht, daß der Spieler, anstatt ganz und gar in der zu verkörpernden

Gestalt aufzugehen, sich viel klüger dünkt als die Gestalt des Dichters, die er verkörpern soll. Gegen diese spielerische und parodistische Manier, heute ungeheuer beliebt, ist gerade bei Shakespeare auf das Entschiedenste anzukämpfen. Ausgesprochen parodistische Elemente finden sich nur ausnahmsweise bei Shakespeare, so im Texte der Rüpelkomödie des «Sommernachtstraums»; aber auch hier kommen die Absichten des Dichters nur dann zur Geltung, wenn die Handwerker ihre Komödie nicht, wie durchweg üblich, in bewußter Selbstpersiflage mit den schalsten Possenreißereien, sondern in voller Naivität, mit einem durch nichts zu erschütternden Ernste zum besten geben.

Welche Blüten die unselige parodistische Manier bei der Inszenierung von Shakespeare's Lustspiel treibt, erkennt man mit einigem Schauder, wenn man sich daran erinnert, daß etwa beim Hochzeitszug im 3. Akt der «Widerspenstigen» zu Katharinas Entführung ein — Schaukelpferd in die Bühne geschoben wird, oder daß eine ausgestopfte, mit einem Damenhütchen geschmückte Pferdekarikatur erscheint, oder daß der Schäfer Silvius in «Wie es Euch gefällt» ein kaschiertes Lamm auf Rädern hinter sich herrollt. Gegenüber solchen Albernheiten erscheint es beinahe noch als ein gewisser künstlerischer Hochstand, wenn eine naturalistisch angehauchte Spielleitung in «Wie es Euch gefällt» ein lebendiges Lamm auf die Bühne jagt, oder im «Wintermärchen» eine ganze Herde wirklicher Schafe über die Bühne treibt. Solche Entgleisungen wären immer noch eher zu entschuldigen — wenn man sich nicht im Klaren darüber sein müßte, daß jedes lebendige Tier mit den Zufälligkeiten, die es mitbringt, auf dem stilisierten Boden der Bühne ein störender Fremdkörper ist. Es gibt in den Kunstwerken Shakespeare's nur eine einzige Ausnahme, wo der lebendige Vierfüßler eine Berechtigung auf der Bühne hat. Es ist in den «Beiden Veronesern» der Diener Lanz mit seinem Hund. Hier ist der Hund nicht nur berechtigt; er ist notwendig, wenn die komische Wirkung der Szene, wie sie dem Dichter vorschwebte, zu ihrem Rechte gelangen soll. Es ist bezeichnend für die staunenswerte Befähigung unserer Theater zum Verkehrten, daß hier bei einer neueren Aufführung des Stückes die Rolle des Hundes von einem als Hund verkleideten Menschen gespielt wurde. Die Spielleitung ahnte wohl kaum, daß durch diese «Vermenschlichung» des Hundes die ganze Komik der drolligen Szene vernichtet wurde.

Zu den Spielereien, an denen unsere heutige Bühne einen so reichen Überfluß aufweist, gehört u. a. auch der sehr beliebte Brauch, die Verwandlungspausen — falls die unselige Zerstückelung in «Bilder» durch den Vorhang vermieden wird — zu allerhand Ergötzlichkeiten und liebenswürdigen kleinen Scherzen auszunützen. Geschieht dies etwa in der Weise, daß die abräumenden Geister in das Kostüm der Zeit gekleidet wie phantastische Kobolde mit Lichtern und Laternen unter Musikbegleitung über das Dunkel der Szene huschen oder vor dem erhellten Hintergrund als drollige Silhouetten das Publikum belustigen, so ist gegen solche Einfälle, wenn sie nicht aufdringlich, sondern mit einigem Geschmack behandelt werden, gewiß nichts einzuwenden. Bedenklicher war es schon, wenn der Spielleiter bei den Verwandlungen in «Was ihr wollt» während der Drehung der Bühne Vorgänge, die bei Shakespeare hinter der Szene liegen, dem Zuschauer vor Augen führt, so etwa den Augenblick, wo Malvolio seine gelben Strümpfe anlegt. Man übersieht dabei, daß dadurch die überraschende Wirkung der köstlichen Szene, wo Malvolio erstmals in gelben Strümpfen vor der Herrin erscheint, stark geschädigt wird. Es ist beinahe anzunehmen, daß bei solchen Einfällen Einflüsse des Films unbewußt mitspielen. Zu solchen Rückwirkungen des Films auf die Schaubühne ist es auch zu rechnen, wenn bei einer neuzeitlichen Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» die nächtliche Schaluppenfahrt der von Lorenzo entführten Jessica durch die mondscheinbeleuchteten Lagunen durch eine Drehung der Bühne bei offener Szene den Zuschauern gezeigt wurde.

Das sind im Grunde harmlose Spielereien. Schlimmer ist es, wenn das törichte Bemühen, in Shakespeare's Lustspiel ausschließlich komische Wirkungen anzustreben, dazu führt, den Charakter einzelner Gestalten entgegen den unzweideutigen Absichten der Dichtung zu entstellen und zu verzerren. Wir zählen den «Kaufmann von Venedig» mit Recht zu den Lustspielen. Sein Grundcharakter ist trotz der tiefen Schatten, die Shylock's Gestalt zu werfen droht, sonnige Heiterkeit. Der Schluß des Stückes ist froher Jubel in Belmonts mondbeglänzten Gärten. Schon dies gibt das Recht, die Gestalt Shylock's entgegen dem durch eine virtuosenhafte Schauspielkunst geförderten Brauche, den Juden zu tragischen Höhen hinaufzuschrauben, als die Gestalt eines Lustspiels zu fassen. Es ist im Sinne des Gedichtes, Shylock als den mit vollem Recht geprellten Juden, als den mit komischen Zügen

behafteten, verachteten Insassen des mittelalterlichen Ghettos zu spielen. Er war für den Dichter keineswegs so etwas wie der Racheheros des geknechteten Judenvolkes. Von Grund aus verkehrt dagegen ist der heute beliebte Modebrauch, Porzia's beide Freier, deshalb weil wir uns in einem Lustspiel befinden, als komische Figuren mit bewußt komischer Wirkung zu spielen. Die Unsitte, den Prinzen von Arragon, diese charakteristische Schöpfung des Dichters, den ernsten, etwas pedantisch angehauchten zeremoniellen spanischen Prinzen mit seiner steifen Grandezza in einen Hanswurst zu verwandeln, ist leider schon sehr alt und scheint auf englische Vorbilder zurückzugehen. Jüngeren Datums ist die neuerdings besonders beliebt gewordene Mode, auch den Prinzen von Marokko in eine komische Figur herabzudrücken. Eine grausame Versündigung am Werke des Dichters. Über Marokkos Gestalt kann nicht der leiseste Zweifel walten. Ein edler Maure, feurig und temperamentvoll, stürmisch und selbstbewußt, aber jeder Zoll ein Fürst, voll angeborenen Adels in Gebaren und Wort. Man vergegenwärtige sich den hinreißenden Schwung seiner poetisch beflügelten Rede, womit er Porzia preist:

> Aus jedem Weltteil kommen sie herbei,
> Dies sterblich atmend Heilgenbild zu küssen.

Statt dessen der heutige Bühnenbrauch: ein afrikanischer Wilder stürzt herein, ein schwarzer Negertyp, er faucht in dem Saal herum wie ein Besessener, ein Wau-Wau, vor dem Porzias Begleiterinnen schreiend in alle Ecken auseinanderstieben. Er fuchtelt mit der Peitsche herum und bespritzt Nerissa mit dem Geifer seiner Zunge, so daß sie genötigt ist, sich an den Gobelins das Gesicht zu trocknen.

Man kann sich gegen die Schöpfung eines großen Dichters nicht in grausamerer Weise versündigen.

Solche Geschmacklosigkeit wird nur noch übertroffen durch die Art, wie man das Stück in der neuesten Inszenierung der ersten Wiener Bühne schließen läßt. Auf den Abgang der glücklich vereinten Paare, die Freund Antonio in ihrer Mitte führen, mit Grazianos anmutigem Schlußwort

> Und lebensland hüt' ich kein ander Ding
> Mit solchen Ängsten als Nerissas Ring

folgt ein neuersonnenes pantomimisches Nachspiel: die drei glücklich vereinigten Liebespaare lassen sich, innig kosend, auf drei dazu bereitstehenden Bänken nieder; Antonio, der Gast, der soeben vom Tod errettete, steht allein gelassen in der Mitte, er blickt

mit unverkennbarem Neid auf die zärtlich kosenden Paare, von grimmigem Unmut erfaßt, daß ihm nicht ein Gleiches beschieden, fährt er sich verzweifelt in die Haare und stürzt von der Bühne!

Die Liste maßloser Willkürlichkeiten und Gewaltsamkeiten, wie sie auf unserer modistischen Bühne leider keineswegs die Ausnahme bilden, sondern wie sie das Typische sind, könnte leicht noch durch weitere Belege vermehrt werden.

Wichtiger ist ein anderes, das als eine Modeerscheinung des heutigen Theaters mit solchen Ausschreitungen auf das Engste zusammenhängt und deshalb noch mit einigen Worten zu berühren ist. Es ist das in den letzten Jahrzehnten mit bewußter Folgerichtigkeit zutage getretene Bestreben, durch Anlage des Bühnenraums, durch Inszenierung und schauspielerische Wiedergabe eine unmittelbare Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum herzustellen. Eine Bewegung, die in einer Hinsicht unzweifelhaft — soweit nicht reine Sensationsgelüste den Ausschlag geben — mit Bestrebungen antiquarisch-geschichtlichen Charakters zusammenhängt, mit Versuchen einer bewußten Wiederanknüpfung heutiger Theaterkunst an längst vergangene szenische Formen. Eine Wiederannäherung an das Theater der Antike, an die Bühne der Elisabethanischen Zeit. Bei beiden Bühnenformen, auf dem antiken Theater in der Orchestra, auf der altenglischen Bühne in der in den Zuschauerraum hineingebauten Vorderbühne, stand der Spieler mitten unter den Zuschauern. Er war von diesen auf drei Seiten umgeben, er suchte auf der Bühne Shakespeare's eine unmittelbare Beziehung zu den Zuschauern. Zahlreiche Spuren hiervon haben sich in Shakespeare's Werken erhalten, namentlich in den Monologen der Jugendwerke. Grundverschieden davon die heutige Bühne. Aus dem Rangtheater des italienisch-französischen Opernhauses hervorgegangen, betont sie eine strenge Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Beide sind durch den mystisehen Abgrund des Orchesters symbolisch voneinander geschieden. Diese Trennung besteht auch bei dem aus dem Amphitheater hervorgegangenen deutschen Bühnenhaus. Die Bühne ist eine Welt für sich, sie scheint nichts zu wissen von der Welt des Zuschauers, der durch eine durchsichtige Wand in jene ideale Welt des Scheins hinüberblickt. Es ist das Gesetz der Intimität, das die heute historisch gewordene Bühne beherrscht.

Mit diesem Gesetz hat die jüngste modistische Entwicklung unserer Theater in bewußter Weise zu brechen gesucht. Die ersten

Anfänge dieser Bewegung gehen auch hier auf Max Reinhardt zurück: «König Oedipus» im Zirkus. Die Schranke zwischen der idealen Welt der Bühne und dem Zuschauerraum wurde niedergerissen. Die Massen des Volkes strömten mitten durch die Reihen der Hörer der Bühne zu, die Gestalten der griechischen Tragödie standen zum Teil mitten unter den Zuschauern. Wer das Glück der nächsten Nachbarschaft genoß, konnte sich an dem erfreulichen Anblick schlecht sitzender Perücken und angeklebter Bärte ergötzen. Der neue Gedanke, der sich mittlerweile auch in der Operette glänzend bewährt hatte, wurde bald auch auf die Räume des gewöhnlichen Schauspielhauses übertragen. Einflüsse des sog. Blumenstegs des japanischen Theaters taten das ihre, das Unheil zu fördern. Auch im deutschen Theater wurden Blumenstege gebaut. Die Bühne selbst begann man in das Parkett weit vorzubauen. Aus dem Orchester, aus dem Zuschauerraum, aus allen möglichen neu entdeckten Auftrittsplätzen betraten die Vertreter der idealen Kunstwelt nun die Bühne. Die Vorgänge dieser idealen Welt wurden in eine illusionsmörderische Nähe der Zuschauer gerückt, der Schauspieler nicht mehr von einer, sondern von drei Seiten ihrem scharfprüfenden Auge bloßgestellt. Die ganze Bewegung erreichte einen gewissen Höhepunkt und ihre typische Ausgestaltung in der kulturfeindlichen Ungeheuerlichkeit des Berliner Großen Schauspielhauses, wo diese Vermengung der Kunstwelt mit der Welt des Zuschauerraums eine Art von «idealer» Verwirklichung gefunden hat. Es bedarf keines Wortes, daß Shakespeare in einem solchen Raum, der schon durch seine Riesenentfernungen jede Wirkung ertötet, künstlerisch nicht zu spielen ist, wenn man von einigen Massenszenen vielleicht absehen will, die hier zu großen äußeren Effekten getrieben werden können. Wenn «König Lear» in diesem Großen Schauspielhaus, als er dem Wahnsinn nahe, mit den Worten «Narr, ich werde rasend!» auf die einsame nächtliche Heide fortstürzt, in dem lang gezogenen Raum der Orchestra mitten durch die Reihen der Zuschauer davoneilt, um wie der Clown der Manege, in irgendeiner Öffnung des Zuschauerraums zu verschwinden, so ist auch der Phantasiebegabte in einiger Gefahr, aus der Welt der schönen Täuschung grausam herausgerissen zu werden.

Das verkehrte Bestreben, die Schranke zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzuheben, übt seine fortwährenden Ausstrahlungen auf moderne Inszenierungen. Man erlebt es, daß die

Zuschauer bei der Rüpelkomödie des «Sommernachtstraums», das Herzogspaar und die beiden Liebespaare, mit Rücken zum Publikum unmittelbar vor den ersten Reihen des Parketts ihren Platz erhalten und dadurch gleichsam unter den wirklichen Zuschauern verschwinden. Man vergißt, daß diese drei Paare mit ihren bezeichnenden Zwischenreden ein wichtiger Bestandteil des szenischen Gesamtbildes sind. Ähnlich, wenn im «Othello» die Senatoren der Gerichtsszene so gesetzt werden, daß ihr Halbkreis nur von rückwärts zu sehen ist. In der Absicht insofern beifallswürdig, als durch diese Anordnung die Hauptpersonen, Othello und Desdemona, die nun unmittelbar nach vorn sprechen, am besten zur Geltung kommen. Trotzdem ein Mißgriff, weil die Gegenspieler, die Richter und Senatoren, mit denen die Zuschauer nun gewissermaßen in eins verschmelzen, dem Gesichtskreis mehr oder minder entzogen werden. Man kann es erleben, daß im Vorspiel zur «Widerspenstigen» Christoph Schlau und die Wirtin aus dem Zuschauerraum auftreten — der andächtig auf das Hochgehen des Vorhangs harrende Zuschauer fährt erschreckt mit eins in die Höhe, wenn hinter ihm im Zuschauerraum die lallende Stimme des Trunkenbolds vernehmbar wird. Er hat sich aber so bald in die Situation gefunden, daß er nicht mehr erstaunt, wenn auch der Lord mit seinem Jagdgefolge seinen Weg durch die Reihen des Parketts nimmt. Wird das ganze Vorspiel vor dem geschlossenen Vorhang gespielt, so geht hierdurch der zeitgeschichtliche Hintergrund, das Treiben des lustigen Altengland auf des Dichters Heimaterde, verloren. Zu welchen Mätzchen solche und ähnliche Bestrebungen hinführen, zeigt eine Aufführung von «Troilus und Cressida», wo Thersites, der natürlich immerwährend unmittelbar mit dem Publikum konversiert, während einer Trojaner-Szene einmal ins Parkett flüchtet, um sich von hier aus die Sache anzusehen.

Es ist natürlich, daß die Mode, die zwischen Schauspieler und Zuschauer eine unmittelbare Verbindung herstellen möchte, auch auf das Wesen der heutigen Schauspielkunst in stärkster Weise abzufärben droht. Das Gesetz der Intimität gilt hier als eine veraltete Schrulle, die höchstens bei Werken aus der Hochflut des Naturalismus noch am Platze ist. Unmittelbare Beziehung zum Publikum, bewußtes Spielen und Sprechen zu den Hörern, das vor drei Jahrzehnten als geschmackloseste Provinz verpönt gewesen wäre, gilt heute — o seltsamer Kreislauf der menschlichen Dinge in der Welt des Theaters — als höchst erstrebenswertes Ziel.

Die Kunst, ein Selbstgespräch künstlerisch zu behandeln, es zu führen und zu gliedern, es psychologisch durchzuarbeiten und zu entwickeln, ohne jede scheinbare Rücksicht auf den Zuschauer, diese Kunst scheint der Gegenwart vielfach völlig verloren gegangen zu sein. Hamlet pflanzt sich zur Erledigung seiner zahlreichen Monologe vor dem Souffleurkasten auf, um vom Lichte des Scheinwerfers beleuchtet, die Schmerzen seines Innern in den Zuschauerraum hineinzutönen. Daß der Monolog auf der altenglischen Bühne voraussichtlich unmittelbar zum Publikum gesprochen wurde, namentlich der der buslesken Figuren, kommt zur Beurteilung dieser Frage natürlich nicht in Betracht. Wir geben keinen theatergeschichtlichen Anschauungsunterricht. Wir behandeln Shakespeare's Monolog so, wie es unserm heutigen künstlerischen Empfinden entspricht. Für dieses aber ist es ein Faustschlag ins Gesicht, wenn der Darsteller, aus dem Rahmen der ihn umgebenden Idealwelt heraustretend, in eine unmittelbare Zwiesprache mit dem Zuschauer tritt.

Die unleidliche, zur unerträglichen Manier gewordene Mode, daß der Schauspieler, nicht bloß im Monolog, sondern auch in dialogischen Szenen das Ensemble durchbrechend, sich von seinen Mitspielern absondert und geradezu in das Publikum spricht, hängt mit den Ausartungen der expressionistischen Schule zusammen. Man erstrebt eine angeblich neue Art der Schauspielkunst, eine gesteigerte Art der Ausdruckskunst, eine intensivere Wortkunst, eine Kunst, die das Innenleben der dichterischen Gestalten zu einer bis dahin ungeahnten Stärke des Ausdrucks steigern soll. Man lebt des törichten Wahnes, die «seelische» Schauspielkunst erfunden zu haben. In dem krampfhaften Bestreben, das Seelenleben der Figuren auch dem Zuschauer zum unerhörten seelischen Erlebnis werden zu lassen, verirrt sich unsere Schauspielkunst in eine Übersteigerung und Überhitzung des Ausdrucks, die zur widerwärtigsten Verzerrung wird. Monologe und starke seelische Ausbrüche werden nicht mehr gesprochen, sondern geschrieen. Der Darsteller bildet sich ein, durch die verkrampfte Stärke des übersteigerten Tons eine ungeheure seelische Ekstase vortäuschen zu können. Statt wirklicher Verinnerlichung ist das Ergebnis leere Pathetik und eine künstlich zersetzende, innerlich unwahre Exaltation.

Solche unschönen Entartungen einer durch snobistische Modeerscheinungen beeinflußten Schauspielkunst berühren doppelt

schmerzlich gegenüber einem Dichter wie Shakespeare, der uns in Hamlet's Mahnung an die Schauspieler das herrlichste hinterlassen hat, was jemals über Schauspielkunst gesagt worden ist. Allzu häufig wird man gegenüber vielen Leistungen heutiger Schauspieler, die in übersteigerter Kraft die Tiefe des seelischen Ausdrucks suchen, an Hamlet's Worte gemahnt:

Wenn ihr den Mund so vollnehmt wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören.

Und auch an den werden wir vielfach gemahnt, der den Tyrannen «übertyrannt» und vergeblich — ach hoffnungslos vergeblich! — blicken wir aus nach der Kunst, die die «Bescheidenheit der Natur» niemals überschreitet. Es wirkt wie eine tragikomische Ironie in vielen Hamlet-Aufführungen, daß der Darsteller der Titelrolle, der den Schauspielern so beherzigenswerte Lehren gibt, diese bei seiner eigenen schauspielerischen Leistung vielfach so gänzlich zu vergessen scheint. Eine erste Bühne hat kürzlich bei einer Neueinübung des «Hamlet» — man sollte es kaum für möglich halten! — die Szenen der Unterweisung der Schauspieler durch den Prinzen gestrichen. Sollte die Leitung dabei von dem richtigen Schamgefühl geleitet gewesen sein, von dem Gefühl, daß es nicht zu empfehlen sei, den Zuschauer an den klaffenden Riß zwischen Theorie und Praxis zu erinnern, so wäre dies der einzige Grund, der eine solche ungeheuerliche Versündigung an dem Wortlaut der Dichtung entschuldigte.

Hamlet's Mahnungen an die Schauspieler sind nicht nur an diese gerichtet. Wenn wir zwischen den Zeilen zu lesen vermögen, so fühlen wir deutlich, daß auch der künstlerische Leiter einer theatralischen Aufführung hier seine nicht mißzuverstehenden Winke empfängt. Die Warnung, «einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgendein notwendiger Punkt des Stückes zu beachten ist», — diese Anmerkung enthält eine Welt voll dramaturgischer Weisheit — nicht bloß für den Narren, an den sie gerichtet ist. Aber auch das übrige bleibt ewig zeitgemäß für den, dem die verantwortungsvolle Leitung einer Aufführung obliegt. Seine Regiekunst, die, wie heute vielfach üblich, anstatt bescheiden bloß der Dichtung zu dienen, selbstherrlich immerwährend zu glänzen sucht, die sich zum willigen Diener der jeweiligen Tagesmode erniedrigt, und durch unaufhörliche neue Sensationen den Beifall der urteilslosen großen Menge zu erhaschen sucht: eine derartige Regiekunst ist weit, himmelweit

von dem entfernt, was der große Dichter — die «Bescheidenheit der Natur» genannt hat. Möchten wir uns doch bei allen Bestrebungen, in denen wir dem deutschen Theater zu dienen suchen, immerfort diese Bescheidenheit der Natur vor Augen halten, vor deren Verletzung der Dichter in eindrucksvollen, ewig gültigen Worten gewarnt hat. Halten wir uns dieses Ziel unablässig vor Augen, so bleiben wir am sichersten vor den Verirrungen bewahrt, in die wir uns bei einem gefügigen Dienern vor der jeweiligen Mode des Tages unvermeidlich verlieren müssen.

Das Hofbühnenmäßige in Shakespeare's «Midsummer Night's Dream».

Von

Albert Eichler (Graz).

Johannes Hoops zum 60. Geburtstag.

Charakter und Architektonik der Handlung in ihrer bräutlichen Polymythie, einzelne Motive (Eselskopf, Liebeszauber, melodisches Gebell der Jagdmeute u. dgl.), Einführung von Gesang und Tanz, ja einer geradezu als Antimaske zu wertenden grotesken und parodistischen Kontrasthandlung haben längst den *MSND* als hochzeitliches Festspiel erkennen lassen, so warm umstritten auch noch das gefeierte Paar bleibt[1]).

Über die allgemeinen Beziehungen unseres Stückes zum Typus der Lyly'schen Hofkomödien und zu der Elevenbühne des *First Blackfriars Theatre*, deren Bedeutung C. W. Wallace erschlossen hat, hinausgehend, kann man nun auch im Szenischen mancherlei erkennen, was die erste Textniederschrift als eine im Hinblick auf den Apparat der Hofbühne zugeschnittene erweist. Unter Hofbühne ist im folgenden natürlich nicht eine bestimmte, fixe Zurichtung verstanden, sondern die im einzelnen leicht veränderliche, aber als Typus im großen und ganzen nicht wesentlich schwan-

[1]) Alois Brandl's Hypothese (*Shakespeare*², S. 190f.), daß der am 2. Mai 1594 geschlossene Ehebund der verwitweten Countess of Southampton, Henry Wriothesley's Mutter, mit Sir Thomas Heneage, einem Kämmerer und Vertrauten der Königin, den Anlaß gegeben habe, scheint durch die umsichtige Erörterung dieser Heirat durch Charlotte C. Stopes (*Shakespeare's Environments* p. 156ff.) und die Aufdeckung so zahlreicher Fäden, die zu des Dramatikers Frühleistungen führen, namentlich seinen Eintritt in den Hofkreis um dieselbe Zeit verstehen lassen, besser begründet als die meisten anderen Anschauungen über die Adressaten dieses Epithalamiums.

kende Gesamtheit aller Behelfe zu einer dramatischen Vorstellung, sei es in einem Palast der Königin selbst, sei es in einem Stadtschloß oder Landsitz eines Adeligen. Gerade für eine Szenenfolge von der Art des *MSND* wird man auch nicht fehlgehen, wenn man Hofbühne = Maskenspielbühne setzt, die ja ebenfalls von Fall zu Fall aufgebaut werden mußte, aber doch, mindestens soweit sie unter der Leitung des *Master of the Revels* stand, einer gewissen Tradition nicht entbehrt haben kann und sich schon deshalb im Grundplan gleichermaßen für Masken- und für Dramenaufführungen geeignet haben muß, weil beide Arten von Schaubietungen in der Weihnachtszeit rasch und bunt miteinander abwechselten.

Es fällt vor allem auf, daß die örtlichen Andeutungen in vielen Auftritten der Q_q- und F-Texte außerordentlich geringer an Zahl sind, als man bei der immerhin nicht kleinen Auftrittsfolge erwarten solle. I, 1[1]) hat schon den Herausgebern des 18. Jahrhunderts (Theobald: *The Duke's Palace in Athens*; Capell: *A State-Room in Theseus's Palace*) den Eindruck einer Interieurszene gemacht; noch stärker betonen das meist spätere Herausgeber und die normale Aufführungspraxis unserer Bühnen. Nun hat ja E. K. Chambers (*Eliz. Stage, III, p. 42f.*) mit Berufung auf die in der herrschenden Renaissancedramaturgie, besonders in Serlio's Traktat (vgl. Chambers, *a. a. O. p. 10ff.*), niedergelegten Grundsätze die schon von Creizenach beobachteten *threshold-scenes* als weit verbreitete Aufführungsweise höchst wahrscheinlich gemacht. Danach kann man sich gewiß diesen früher nur als *hall-scene* bezeichneten Auftritt I, 1 als einen Vorgang denken, der mehr oder weniger auf einem freien Platz in oder an einem Palastinnern gespielt wurde. Die Erschließung einer Art Loggia- oder Terrassendekoration auf denjenigen englischen Bühnen, die als italienische oder zumindest italianisierte Renaissancetypen gelten dürfen, wird man nun Chambers als richtig zugeben müssen, so merkwürdig unserm Geschmack auch die in solchen Szenen vor sich gehende Durchsprechung oft recht intimer, ja streng geheim zu haltender Angelegenheiten im Freien erscheinen mag. Mit Recht nimmt Chambers (*a. a. O. p. 60f.*) an, daß auch die Volkstheaterbühne von ähnlichen Grundsätzen in der Behandlung der Einbildungskraft des Zuschauers ausgegangen sei, d. h. auch im *Globe*, im *Swan* usf. der Empfang von Höflingen zu einer Privataudienz beim Fürsten gar wohl auf der Vorder-

[1]) Zur praktischen Übersicht ist Zeilenzählung und Szeneneinteilung (die im Original ja nicht getroffen ist) nach der Globe-Edition beibehalten.

bühne stattgefunden haben mag, wie dürftig auch die Andeutung des Schloßbezirkes als Hof, Garten, einseitig offene Terrasse, Loggia u. dgl. hier auch angedeutet gewesen war. Aber der springende Punkt für die szenische Vorstellung von I, 1 ist eben, daß solch eine Andeutung nicht durch des Schauspielers Wort gestützt ist; gegen die Textierung läßt sich gerade Sidney's Ausspruch in seiner *Defense of Poesie* nicht anführen: *The Player, when he commeth in, must ever begin with telling where he is, or els the tale wil not be conceiued* — und das in einer Eröffnungsszene, wo sogar die hellenische Tragödie solcher Aufklärungspflicht getreulich nachzukommen pflegte! Hier ist Shakespeare offenbar nicht von den Volkstheater-, sondern von den Hofbühneneigentümlichkeiten ausgegangen: er wußte, daß bei der ersten, eigentlichen Festvorstellung hier ein dekorativ gestellter Palast eindeutig die Situation stützen werde, er brauchte diese Örtlichkeit daher nicht zu nennen, wie er es im Großteil seiner Dramen, die eben in erster Linie fürs Volkstheater geschrieben waren, sonst nicht versäumte. Es ist ganz lehrreich, zu diesen Überlegungen das zweite stark höfisch getönte Stück Shakespeare's, *The Tempest*, heranzuziehen. Auch für diese Spätblüte darf — aus denselben Gründen, die für den *MSND* im folgenden beigebracht werden — die Masken-Hofbühne als der dem Verfasser vorschwebende Spielplatz vorausgesetzt werden, und, siehe, auch hier ist die Angabe von Lokalvorstellungen äußerst sparsam[1]). Die Ursache erhellt aus einem Vergleich mit der Opernbearbeitung von Dryden und Davenant, *The Tempest, or the Enchanted Island*, die 1670 für die bereits voll dekorativ ausgebildete Restaurationsbühne des *Duke of York's Theatre* eingerichtet war. In diesem Text sind auch die kärglichen Nennungen von szenisch-plastisch angedeuteten Örtlichkeiten, die Shakespeare noch für nötig gefunden hatte, vollständig gestrichen: die Bearbeiter hatten bereits alle szenischen Mittel zur Verfügung, jede genauere spielnotwendige Ortsvorstellung durch bildhafte Verkörperung dem Auge illusorisch darzustellen; sie konnten also ihren Sprechtext von der Andeutung solcher Dinge entlasten. So hat sich das neue Illusionsprinzip in diesem Falle ganz gründlich in dem einen Text ausgelebt; aber es ist auch schon in der Originalfassung des *Tempest* und in den *MSND*-Texten am Werk, freilich mit der in Shake-

[1]) Vgl. Verf. in *Neusprachliche Studien, Festgabe für K. Luick (Die Neueren Sprachen, 6. Beiheft, 1925), S. 227 ff.: Shakespeare's «The Tempest» als Hofaufführung.*

speare's Zeit noch gebotenen Beschränkung und Durchbrechung. Denn auch der Hofbühnenapparat war noch wesentlich mehr symbolisch als illusionistisch eingestellt, und, vergessen wir das nicht, Shakespeare kam vom Volkstheater her und brachte die primitivere Symboltechnik mit. Noch arbeitet die Hofbühne, besonders in Lyly's mythologischen Zauberkomödien, mit den mittelalterlichen *Domus*, d. h. mit recht simplen Latten-Leinen-Hütten, die in *Sapho and Phao* und in *Campaspe* z. B. noch sehr weit abliegende Örtlichkeiten gleichzeitig auf der Bühne (wenn auch nicht im Spiel derselben Auftritte) versinnbildlichen konnten[1]). Eine solche mehr oder minder schlichte Palastwand, vielleicht mit Loggiaandeutung, mag der Szene I, 1 als Hintergrund bei der Erstaufführung gedient haben; sie stand da: die intime Unterredung von Theseus — der erst spät vorgestellt wird (Z. 20) — mit Hippolyta, mit Egeus usf. ist dadurch genügend umrahmt gewesen. Als dann diese Szene auf dem Volkstheater aufgeführt wurde, muß der Dichter vergessen haben, die sonst üblichen lokalen Lichter aufzusetzen — wie dann die Inszenierung erfolgte, ob knapp vor dem Alkoven oder sonstwie — läßt sich durch nichts erschließen. Freilich spielt für den Verlauf dieses Expositionsdialogs der Ort an sich auch keine bedeutsame Rolle, er ist nur infolge des Sprechmilieus nicht «ortslos».

Expositionell ist auch I, 2, ein hausbackener Auftritt mit einer so ausgesprochen intimen Stimmung, daß auch er seit Theobald in eine *Cottage* oder in einen *Room in Quince's House* u. dgl. verlegt worden ist. Örtliches ist im Text unerwähnt gelassen, nur die Vordeutung auf das Stelldichein zur Probe bei der *Dukes oake* ist von Belang. Man könnte diesem Rüpelgespräch (ohne Handlung) auf dem Volkstheater «Ortslosigkeit» zubilligen, d. h. Mangel jedes symbolischen Behelfes. Spuren der Hofbühnenübung sind hier kaum aufzudecken: das Problem der höfischen Inszenierung bleibt hier etwas in Dunkel gehüllt, da Dekorationswechsel im modernen Sinn um diese Zeit noch nicht nachweisbar ist. Aber man möchte daran denken, daß eine bäuerliche *Domus* in einem Winkel dieser Bühne stand, aus der die sechs Meister heraustraten und dann im Vordergrunde ihr Spiel abwickelten. Die Simultansymbolik ist ja bei Lyly erwiesen und für unser Stück unschwer auch später noch verwendet vorzustellen, wie sich gleich zeigen wird.

[1]) Diese '*houses of lath and canvas*', '*frames and painted clothes*' usf. tauchen in den *Revels Accounts* erst unter der K. Elisabeth auf (vgl. Feuillerat, *Elizabeth, p.* 116 *und passim.*)

Im II. bis IV. Akt ist nämlich nicht bloß in der seit L. Tieck's Einrichtung vielfach befolgten modernen Praxis, sondern gewiß schon in der frühneuenglischen Zeit nur eine alles beherrschende Lokalvorstellung maßgebend und nötig: der Wald bei Athen, auf den ja in I, 1 und I, 2 als Ort der kommenden Ereignisse schon so überdeutlich hingewiesen worden ist. Nun ist ja im Text an oft und dick unterstrichenen Erwähnungen des Waldes und seiner Bäume, Büsche, Blumen, Gräser usf. kein Mangel — der Brauch des Volkstheaterdichters scheint in wohlbekannter Weise geübt. Dennoch liegt der Verdacht nahe, daß bei der auf der Volksbühne gewiß nur dürftig symbolisierten Waldvorstellung — Chambers vermutet aus den Versenkungen aufsteigende praktikable Bäume (*a. a. O.*, p. 89) — die so besonders zierlichen und detaillierten Anspielungen auf Baum und Strauch, auf Blüten und Ranken dem Dichter die beschwingten Verse dieses Waldwebens gerade so aus der Feder flossen, weil er sich schon in das Bühnenbild reichlicher plastischer und vielfach gemalter Phantasiehilfen der Hofbühne hineindachte. Auf dem Volkstheater mußte die *pearl in every cowslips eare* gänzlich Fiktion bleiben; auf der Hofbühne kann ein Prospekt einer blumenübersäten Waldwiese, ja ein bescheidener Rasenteppich die Illusion schon ganz anders gefördert und selbst den vorschauenden Dichter befeuert haben.

Von den «andern Teilen» des Waldes, die in den modernen Szenenweisungen herangezogen sind, finden wir klärlich keine Spur in den alten Texten, und sie sind auch ganz überflüssig. Hier muß beim modernen Kritiker, wie damals bei Dichter und Zuschauer, die Simultan-Symbolik wirksam werden. Wenn in II, 2 Titania (ohne Oberon) mit ihrem Gefolge auftritt und sich in Schlaf singen läßt, so geschieht das offenbar vor und auf jener '*bank where the wilde time blowes . . . Quite over-cannoped with luscious woodbine . . .*' (II, 1, 249ff.), die Oberon als Ort des Überfalles auf seine Gemahlin eben vorausgeschildert hat; in der Tat naht er ja auch II, 2, 27 der eigenwilligen schönen Schläferin und gießt den magischen Saft auf ihre Lider. Da könnte man ja nun der Meinung sein, daß Shakespeare bei der primitiven Ortsbehandlung des Volkstheaters tatsächlich die stillschweigende Voraussetzung eines völligen Schauplatzwechsels gemacht habe. Bedenkt man indessen, wie leicht es ihm und seinen Mitdramatikern fiel, Lokalorientierungen oft nur für einzelne Szenenteile, für ein paar Verse im Text aufleuchten und dann wieder verlöschen zu lassen, so ist nament-

lich auch bei der Hofaufführungsweise die Lösung des Problems der Laube weit einfacher. Dieses leichte Gerüst stand von Beginn, mindestens des II. Aktes (darauf wird noch zurückzukommen sein), auf der Szene; der kleine Aufbau war in der 1. Szene nicht im Spiel und es steht nichts im Wege, sich an seiner Vorderwandöffnung einen etwa mit Blütenzweigen bemalten Vorhang beweglich zu denken, der zugezogen war oder wurde, wenn die Laube außer Spiel war, dagegen geöffnet blieb, solange diese Lokalität der Aktion größere Realitätswerte verlieh. Sie stand wohl höher, als der vordere Hauptspielplatz lag (vgl. den oben zitierten Vers «*a bank where . . .*»). Der Hofbühne waren solche *curtains for discoveries* um diese Zeit durchaus nicht mehr fremd (s. Chambers, *a. a. O. p. 21*), und es ist ja sofort nach den paar Beschwörungszeilen für geraume Zeit die Person der Titania und ihre Lage ohne Belang für die Handlung: im ganzen weiteren Verlauf dieser Szene (Lysander-Hermia-Dialog, Puck's mißverständliche Anwendung der Wunderblume auf Lysander usf.) müßte der Anblick der schlummernden Elfenkönigin so störend, d. h. ablenkend gewirkt haben, daß man um die Anwendung des doch so einfachen Mittels einer Verhüllung kaum herumkommt[1]). Jedenfalls ist die Laube zu Beginn des III. Aktes wieder für die Aktion unentbehrlich, d. h. nach dem Gesagten durch Enthüllung wieder spielgegenwärtig gemacht: nach der Anzauberung des Eselkopfes und der Flucht der Handwerker von der spukhaft gewordenen Probe weckt Bottoms Liedchen Titania, ohne daß irgendwie ein richtiger Szenenwechsel angedeutet wäre (*III, 1, 132 What Angell wakes me from my flowry bed*?). Bis knapp vor diesem Punkt ist der Vorhang sicher als zugezogen anzunehmen, denn kein Verdacht eines Spielverhältnisses der Schlummernden zur Handwerkergruppe durfte im Zuschauer aufkommen. Aber all die kleinen Veränderungen — Bewegung des Vorhanges — waren auf der Hofbühne so selbstverständlich, daß sie sich im Textwort nicht widerspiegeln. Wie das Volkstheater bei den Reprisen dann inszenierte, ist nicht eindeutig zu erkennen; ob ein Aufbau, wie er in der *Spanish Tragedie* gebraucht worden zu sein scheint, ähnlich stabil und verhüllbar da stand oder man mit dem Hinterbühnen-Alkoven sein Auslangen fand, muß

[1]) Ein anderer Kunstgriff, der ebenfalls der Hofbühnenpraxis entspräche (vgl. Chambers, a. a. O. p. 89), wäre die Verwendung einer Versenkung für die Laube gewesen; diesem an sich nicht undenkbaren Auf und Nieder widerspricht für unsern Fall aber wohl die Lage auf erhöhtem Terrain.

offen bleiben: aber die Nichterwähnung der lokalen Veränderungen oder besser des Eintretens und Ausschaltens ganz bestimmter Ortsvorstellungen weist auf die Konzeption dieser Auftrittsfolge im Milieu der Hofbühne hin, wo die oben angezogenen Zurichtungen im Schwange waren und der Verwicklung der bunten Situationskomik leibhaftig entgegenkamen. Das Spiel mit der Laube wiederholt sich: sobald Titania mit dem ungeheuerlichen Geliebten in ihr verschwunden ist, ist die Bedeutung dieses Bühnensymbols für den Augenblick nicht bloß erschöpft, sondern geradezu negiert. Denn der (jetzt III, 2) auftretende Oberon weist die Laube in seinen Einleitungsversen (1ff.) ebenso weit weg als dann Puck in seinem drolligen Verzauberungsbericht (v. 6ff.). Das darf den modernen Leser nicht beirren; dem alten Zuschauer genügte die Feststellung: «die weiter hinten und etwas erhöht liegende (wieder mit zugezogenem Vorhang versehene) Laube ist jetzt nicht unmittelbar hinter den Sprechenden gelegen, sondern weit weg». Diese Fiktion ist einerseits situationsgemäß, unterstreicht andererseits die frühere Entfernung Oberons von diesem tollen Verwandlungsvorgang und von der Entzündung der verrückten Laune seiner straffälligen Gattin: nun kostet er im Genuß des schadenfrohen Berichtes seines Dieners die von ihm selbst ins Werk gesetzte Rache — in einer Dreimeterdistanz von der Betroffenen, ein Abstand, der aber ganz bewußt von Dichter und Publikum vernachlässigt wird. Auch hier wieder muß die Hofbühnenvorstellung mit ihrem Apparat das Primäre in der Anlage der Szene gegeben haben, wie sie für die nun folgenden verworrenen Streit- und Irreführungsszenen einen besseren Illusionsapparat vorsah: sicherlich eine Inszenierung '*en pastourelle*', wie sie Chambers, von Serlio's *scena satirica* ausgehend, mit Fug schon (etwa ein Dezennium vorher) für Lyly's *Love's Metamorphosis* und Peele's *Arraignement of Paris* annimmt (a. a. O. p. 32ff.). Diese reichlichere busch- und baumbesetzte Gesamtdekoration konnte aber sowohl *the Duke's oake, the hauthorne brake* als auch *the close and consecrated bower* von Anfang an in sich schließen und sie nach Bedarf ins Spiel ziehen oder als nicht vorhanden betrachten. Wie wenig oder stark die Aufführungen auf dem Volksbühnenpodium in der sichtbaren Andeutung von Räumlichem dem illusionsreichen Hofbühnenspiel nachhinkten, können wir um so weniger ermessen, als ja Textwort und Bühnenweisung dieses III. Aktes eben nur sehr dürftige Anhaltspunkte für Verteilung von Personen und Versatzstücken geben, ganz im

Einklang mit der Ökonomie eines Dramatikers, der wußte, sein Stück werde von einem wohlgeschulten Bühnenmeister auf gut ausgestatteter Szene schon entsprechend eingerichtet werden und der dann seine Beobachtungen aus der höfischen Halle mit den notwendigen Vereinfachungen der Ausstattung auf seine gewohnten Bretter als eigener Regisseur übertrug, ohne sie noch erst in den Text einzuarbeiten. Der III. Akt schließt mit der so bedeutsamen Bühnenanweisung der Folio 1 (nicht der Quartos): *They sleepe all the Act.* Auch hierin ist die Hofbühnenaufmachung gewiß eher vorbildlich gewesen als die des Volkstheaters. Schon die Anlage der *bank* mit der Laube legt das Vorhandensein einer sanften Anhöhe nahe: es ist dieselbe Terrasse, die uns auf der Maskenbühne so oft erwiesen ist oder doch unentbehrlich für so manches Spiel erscheint; dieselbe *bank*, die ja auch Hermia's Ruhelager in II, 2, 40 bietet. Man darf sie sich nach der Planskizze zu Campion's *Lord Hayes Maske* (1607), wie sie Brotanek aus dem Spiel mit richtiger Erfassung typischer Merkmale konstruiert hat (*Die englischen Maskenspiele*, S. 230 f.) als eine die ganze Podiumbreite einnehmende, auf Treppen oder noch besser auf Rampen erreichbare, nicht sehr hohe Mittelgrundstufe vorstellen. Auf ihr oder an ihrem Hang können die vier Schläfer Platz gefunden haben, natürlich so, daß sie nicht unmittelbar an der gleich zu Beginn von IV, 1 aufgetanen Laube lagen. Weiter hinten mußten sie sicher den Zwischenakt über geschlafen haben, denn sowohl der Versöhnungs- und Entzauberungs-Auftritt (Bottom-Titania-Oberon-Puck) als auch der Jagdgesellschafts-Auftritt brauchte vorn einigen Platz; die Schläfer werden auf der Mittelbühne durch die Vordergrund-Aktion dem Zuschauer aus dem Auge und aus dem Sinn gebracht, bis sie die Aufklärungshandlung (IV, 1, 132ff.) mit Hörnerschall aufruft. All diesen durch praktikable *Properties* wesentlich gestützten Verhüllungs- und Enthüllungsvorgängen auf der Hofbühne hat der Volkstheaterbetrieb nur schwache Andeutungsmittel als Ersatz zur Verfügung stellen können. Da gab es unseres Wissens keinen derartigen, etwa 1—1½ Meter hohen Stufenaufbau, wenn nicht vielleicht — was aber auch Chambers jetzt für höchst unwahrscheinlich hält — zwei niedere Treppenstaffeln zum Alkoven hinangeführt haben. Das andere, erheblich höher gelegene Bühnenfeld des Volkstheaters, die Oberbühne, scheidet aus der Betrachtung aus. Der *MSND* ist nämlich eines der wenigen Shakespeare-Stücke, in deren Originaltext kein '*above*' oder '*down*' in bezug auf Sze-

nisches vorkommt. Die Einbeziehung der Oberbühne, für welche allein die Theatersprache der Zeit diese Ausdrücke anwendete, lag ihm an sich, aus Situationsgründen fern; überdies dachte er ja bei unserem Spukstück zunächst in den Rahmen einer Palastsaal-Bühne hinein. Dort gab es diesen Balkon nicht als eine so fixe Einrichtung; der Höhenunterschied der Hofbühnen-Terrasse vom vorderen Spielfeld aber war zu gering, um ihn mit '*above*' zu bezeichnen. Neueinführung dieses Terminus in das Regiebuch der öffentlichen Bühne hätte aber nur eine unheilvolle Verwirrung gestiftet.

Mit Bottom's Erlösung und Monolog endet endgültig (mit jetzigem IV, 1) die Aufrechterhaltung der Raumvorstellung des Waldes. IV, 2 ist Orientierungsszene mit klarer Vordeutung auf den letzten Akt und seine Groteskeinlage. Deutliche Ortsvorstellung für diesen Dialog sucht man vergebens im Text: «irgendwo in Athen», wieder «in Quince's Haus» u. dgl. sind die Verlegenheitsbühnenweisungen späterer Herausgeber, aus den Anspielungen auf Bottom's Haus, auf den eben aus dem Tempel kommenden fürstlichen Hochzeitszug, aus Bottom's Auftauchen im Kreise der Genossen, aus der Verabredung der baldigen Versammlung zum Spiel im Palast geschöpft. Eine so verschwommene Lokalvorstellung ist ja auf der Volksbühne durch Struktur und Praxis lebhaft begünstigt gewesen — wie aber hat man sich auf der Palastsaal-Bühne geholfen, wo auch dieser Auftritt, und zwar doch schon mit irgendeiner Dekoration als Hintergrund, gegeben werden mußte?

Die Bedingungen für die Abführung dieser Szene sind typisch, denn örtlich schwach getönte und ortslose Auftritte sind so massenhaft in den bei Hof gespielten Volksdramen vorhanden, daß man doch an eine typische Lösung dieses Problems durch den königlichen Spielleiter denken muß. Theoretisch kommen drei Möglichkeiten ernstlich in Betracht: 1. Verhüllung der bisherigen Szenerie durch einen möglichst neutral gehaltenen Vorhang und Spiel auf kurzer Bühne; 2. Hochziehen oder Beiseiteschieben des bisherigen Hintergrundes, hinter dem ein neuer, wenig charakteristischer erscheint und Spiel im Vordergrund; 3. Weiterspiel auf der Bühne in der früheren Dekoration. Tatsächlich wissen wir aus den Belegen für die Praxis in Whitehall, Greenwich usf. von 1. gar nichts; von 2. gibt es Beispiele, freilich später Art; die schon angezogene Maske Campion's zur Hochzeit des Lord Hayes, 1607, arbeitet einmal mit einer nachträglichen Enthüllung einer Bühnenhälfte, aber schon im Beginn des Spiels für den *MSND* ist eine seitliche Halböffnung

des Bühnenraums, die erst in IV, 2 das Gesamtbild, noch dazu in einer farblosen Informationsszene ganz freigäbe, sachlich ausgeschlossen, da der III. Akt allein schon eines geräumigen Tummelplatzes bedarf. Das Aufschließen noch weiter hinten gelegener Partien der Bühne erscheint für den kleinen und personenarmen Auftritt ebenfalls nicht geboten. So muß man dann — allen modernen Begriffen zum Trotz — sich mit 3. befreunden. Das heißt aber nun, daß nicht bloß die symbolische Hütte, aus der die Handwerker hier und in I, 2 — beides dann echte *threshold-scenes* — heraustreten, von Anbeginn auf der Bühne stand, sondern auch die Loggia — oder was immer als Hintergrund von I, 1 aufgerichtet war — neben oder hinter der Waldszene stand! So ungeheuerlich das uns erscheinen mag, ist beim spät bezeugten und nur allmählich Szene auf Szene die Bühne tiefer machenden Dekorationswechsel des Maskenspiels, der nie wieder auf einmal schon Dagewesenes zurückgriff[1]), kaum ein anderer Ausweg offen.

Man muß eben die Langlebigkeit der *Domus*-Technik voll erfassen, und drei dieser flachen Hintergrundsbauten (wobei Anordnung in einer Vertikalebene weder beweisbar noch bezweifelbar ist) sind nicht mehr, als etwa Lyly's *Campaspe* erforderte; *Mother Bombie* hatte ihrer sieben! Über die genauere Anordnung der Loggia, der Laube und des Shops im *MSND* wage ich keine andere Vermutung zu äußern als die, daß sie wohl sämtlich auf der Terrassenstufe standen, die Loggia dürfte die Mitte, und zwar am weitesten hinten eingenommen haben, Laube und Hütte die Seiten. Da sie — mit Ausnahme der Laube bei zwei Vorgängen — nur als Folie für Threshold-Szenen zu dienen hatten, ist das Spiel nach dem Auftreten der durch die *Domus*, aus der sie kommen, mit charakterisierten Personengruppen sofort nach vorne gezogen worden. Derartige Bewegung ergibt sich nicht bloß aus dem ewig unveränderlichen schauspielerischen Gesetze der möglichst starken Annäherung an den Zuschauer, sondern auch etwa aus dem Szenarium zur angezogenen Campion-Maske des Jahres 1607 (Brotanek, a. a. O.). Eine derartige Simultan-Dekoration überhob den Dichter der Mühe, allzuviele Ortsnennungen bei Auftritt-Beginn einzuschalten; wenn diese gerade in den Szenen des *MSND* am spärlichsten sind, wo

[1]) Ich meine Inigo Jones' Planzeichnung im MS. Lansdowne 1171 zur Inszenierung von Davenant's *Salmacida Spolia*, 1640; vgl. Schema und Erläuterung bei Brotanek (*a. a. O. S.* 235ff.) und M. Sullivan, *Court Masques of James I.*, *p.* 184f. und das Faksimile.

wir heute ein Interieur stellen, und in den Waldszenen etwas stärker auftreten, so erklärt sich das daraus, daß der Dichter doch dafür sorgen mußte, dem Zuschauer die so lange außer Handlung gesetzten *domus* der Loggia und der Hütte immer wieder durch den Refrain «Wald, Wald, Wald!» als nichtbeachtlich zu bezeichnen.

Über die breite Schlußszene V kann man nun wohl rasch hinwegeilen. Auch hier ist ein freier Platz — denn sie braucht doch einigen Entfaltungsraum für Zuschauer und Akteure der Pyramus-Thisbe-Episode — im Palastbezirk mit der Loggia hinten, also dieselbe Fiktion wie in I, 1, maßgeblich und ausreichend. Ich setze mich mit dieser Behauptung in Widerspruch zu Chambers (*a. a. O.* p. 65), der unter den echten *Hall-scenes* auch die unsere aufführt und dazu bemerkt: "*Even a play 'within a play' can be presented: that of Bottom and his fellows in 'the great chamber' of Theseus' palace is an example.*" Das scheint mir zunächst ganz aus dem Volkstheaterbetrieb heraus geurteilt und würde für diesen — aber auch nur für diesen — gelten können, wenn nicht Chambers' Auffassung auf einer gezwungenen Interpretation einer Stelle fußte. Quince sagt im Hinblick auf die seinerzeitige Aufführung ihres Spieles III, 1, 57: *we must haue a wall in the great Chamber.*

Das faßt Chambers nun (I, p. 216) als Hinweis auf die Lokalität des V. Aktes und stützt sich auf den Umstand, daß der *'Great Chamber'* genannte Saal in Whitehall zu Spielen benützt worden sei und hier also eine zeitgemäße Lokalanspielung vorliege. Die von ihm beigebrachten Daten für die Benützung der *great Chamber* sind indessen alle später, zum Teil schon jakobitisch; aber selbst wenn der Saal schon um 1594 diese Verwendung fand, so wäre noch zweierlei zu erwägen. Die Aufführung der Groteske hat ja durchaus nicht sicher in dem Raum stattzufinden, den die Handwerker sich vorstellen; die Wahl hängt ja nicht von ihnen ab. Ist aber hier tatsächlich eine Vordeutung ernsthafter Art [Probe und Festakt stimmen bekanntlich in einigen Dingen gar nicht überein!] beabsichtigt, ja dann möchte man sie eher dahin auslegen, daß die *'Great Chamber'* eben der Aufführungsort des gesamten Stückes *MSND* war und man eben dort bei einer weniger primitiv-symbolischen Aktionsweise, als sie das Rüpelspiel parodierend einschlägt, eine Wand auf der Bühne einziehen hätte müssen. Schließlich aber ist Chambers in diesem Punkte den Beweis dafür schuldig

geblieben, wie er sich bei der ersten Aufführung des *MSND*, die nur bei Hof denkbar ist, eine so große Innenszene nach dem Waldakt vorstellen kann.

Daß höfische Bühnenbegriffe auch in diesem Schlußakt vorschweben, ist wieder aus dem späten Einsetzen der Ortsbezeichnungen ersichtlich. Die Vorstellung des Palastes war für den Zuschauer durch das Auftreten der hohen Herrschaften vor der Loggia gegeben; sie brauchte also nicht näher diskutiert zu werden — bei Hofe. Auf der Volksbühne kann hier eine gewisse Unklarkeit in den Hilfen des Dichters für die nachschaffende Phantasie der «Gründlinge» nicht übersehen werden, die nicht für die Annahme einer Innenszene im Sinne Chambers' spricht.

Beim Auftreten Puck's und der Elfen klammert sich unser Gefühl ja an die intime Stimmung der Segnungsverse in Wort und Lied, die wohlmeinende Einweihung des Hochzeitshauses scheint uns heute nur im Innern eines Gebäudes volle Wirkung tun zu können. Nähere unbefangene Prüfung der Verse V, 1, 378ff. zeigt aber, daß alles, was auch Schönes vom Hause gesagt wird, gar wohl an dessen Schwelle, die wir mit dem duftigen Elfenvölklein von außen sehen, ausgesprochen sein kann. Oberons Befehle sind auf den Verlauf der ganzen Nacht vordeutend: sie werden erst — uns unsichtbar — nach dem Eintritt der Elfen ins Haus vollzogen, mit dem das Stück schließt. Auf der Volksbühne wird da wohl der geöffnete Alkoven eine andere, uns moderner anmutende Symbolik bewirkt haben.

Mit dem Gesagten ist wohl das entschieden Hofbühnenmäßige im *MSND* im Gegensatz zu den zunächst für die Volksbühne berechneten Stücken aus den beiderseitigen Einrichtungen und deren Anwendungen herausgestellt. Vieles an der Einzelkritik des Problems muß hypothetisch bleiben. Aber eines scheint gesichert, daß Shakespeare im Aufstieg zur selbständigen Regiekunst seiner Volksbühne in diesem Märchenspiel, das nach der Anspielung in II, 1, 158ff. — der einzigen auf die Königin Elisabeth in seinen Werken — wohl vor der Monarchin festlich gegeben wurde, sich frei der Technik der Hofbühne zu bedienen wußte, ja darüber sogar gelegentlich die Bedürfnisse des Holzhauses, in dem er sonst so überlegen herrschte, hintanstellte oder vergaß. Hat ihn der Glanz des Hofes in jenen Jahren, die Mrs. C. C. Stopes als die des Suchens nach einer Anstellung in der Umgebung der Königin betrachtet, so stark geblendet? Oder dachte er gar nicht daran, daß sein

Stück, das er einem hohen Gönner nach dessen Geschmack[1]) lieferte, auch der breiten Masse in weniger leuchtender Darbietung Anerkennung abzwingen könnte?

[1]) Shakespeare steht im *MSND* nicht bloß in höfischem Milieu des Huldigungsgedichtes dramatischer Form, der Lyly'schen Komödie, u. dgl. m., sondern in uralter höfischer Tradition des Mummenschanzes: die Erklärung des Titels, der ja mit dem Spiel um den 1. Mai herum nicht zusammenstimmt, ergibt sich fraglos aus der in den *Revels Accounts and Documents* so häufig gebrauchten Bezeichnung *a Mydsomer wache* oder *a Midsomer nyghte* für «tollste Mummerei». Eine am 3. Januar 1552 veranstaltete Unterhaltung am Hofe Edwards VI. ist unter beiden Namen erwähnt, führt aber die sehr charakteristische Bezeichnung *a dronken Maske* (vgl. Feuillerat, *Documents etc*, in Bang's *Materialien*, 44. Bd., p. 59). — Verf. konnte sich mit den Hypothesen Dover Wilson's in der Ausgabe des *MSND* im *New Cambridge Shakespeare*, die Textschichten und auch Szenisches betreffen, im übrigen zur Einleitung Quiller-Couch's (ib.) in scharfem Widerspruch stehen, nicht auseinandersetzen, da ihm die Ausgabe zur Zeit der Niederschrift der obigen Untersuchung — vor mehr als Jahresfrist! — noch nicht vorlag; sie berühren indessen keinen wesentlichen Punkt der obigen Ausführungen.

Die Dämonologie in Shakespeare's «Macbeth»: Banquo's Geist.

Von

Gregor von Glasenapp (Dorpat).

Da die Szene im «Macbeth», wo Banquo's Geist auftritt, nicht, wie die Hexenszenen, auf Shakespeare's Quelle, die Chronik von Holinshed, zurückgeht, fragen wir uns: stellt sie etwas dem Volksaberglauben Entnommenes dar oder etwas, das auch sonst öfter vorkommt; oder schließlich: verdankt sie ihren Ursprung ganz und gar der dichterischen Phantasie Shakespeare's? Auch dann dürfte der Ausspruch des Aristoteles gelten: ein großer Dramatiker bringe nie etwas Unwahrscheinliches, obzwar Mögliches, viel eher aber etwas wahrscheinliches Unmögliches auf die Bühne. Stellen wir die Frage, ob so etwas, wie der Dichter es hier darstellt, de facto vorkommt? — so muß, nach vielhundertfältigen Erfahrungen, die Antwort einfach «Ja» lauten[1]). Was aber wirklich ist, muß auch möglich sein; daher gilt es, die Möglichkeit des Vorgeführten zu untersuchen, und wir beginnen mit der Frage:

Wen sah Macbeth, Banquo's Geist oder Banquo selbst?

Unsere Untersuchung wird ergeben, daß es mit dieser Frage zwar nicht dieselbe, aber eine ähnliche Bewandtnis hat, wie mit einer andern, die wir jetzt stellen:

Gesetzt, es befinde sich in dem einen Fokus eines ellipsoiden Hohlspiegels eine Rose, den Zuschauern unsichtbar. Dann erscheint, bei gehöriger Beleuchtung, im andern Fokus, den Zuschauern, wie wir annehmen, sichtbar, das plastische Bild dieser

[1]) Und auch des Dichters Zeitgenossen werden, ohne sich etwas psychologisch erklären zu können, von analogen Vorkommnissen gehört haben.

Rose. Haben sie dann die Rose oder den Geist der Rose gesehen? Ist das etwa eine optische Täuschung und nicht vielmehr ein Stück Wirklichkeit? Die erscheinende Rose existiert nicht nur fürs Auge, sie läßt sich auch photographieren. Kann etwa die photographierte Platte ebenfalls betrogen werden? — Um «Banquo's Geist» richtig zu beurteilen, müssen wir einige sehr wichtige Fragen aus der Psychologie hervorheben.

Durch die Sinneswahrnehmung erhalten wir Kunde von dem, was außerhalb unser geschieht; die Wahrnehmung ist eine von uns ausgeübte Tätigkeit, eine Funktion; denn wo das Ich fehlt, kommt sie nicht zustande. Ohne Wahrnehmung gibt's keine Erfahrung. Nun ist festzuhalten:

Daß ich etwas mit den Sinnen wahrnehme, ist ein geistiger Vorgang, ein psychischer Prozeß, dessen Subjekt «die Seele» oder das «Ich» heißt. Das was ich wahrnehme, also das Objekt aller Sinneswahrnehmung, ist körperlich, ist Materie; und darin besteht die Definition der Materie. Seele ist somit durchaus Aktualität, Tätigkeit; nie ein ruhendes Reservoir, das bloß rezeptiv, passiv etwas empfängt. Seele (Geist) ist, was immer und unter allen Umständen nur Subjekt ist; ihre Existenz kann wohl erlebt, sie kann auch Objekt der Schlußfolgerung, aber nie des unmittelbaren Erkennens werden (darum steht geschrieben: «Gott hat niemand gesehen»). Materie (Körper) ist, was immer und unter allen Umständen nur Objekt ist; wenn die Materie jemals Subjekt werden, Bewußtsein bekommen könnte, so könnte sie's auch wieder verlieren und die Materialisten hätten recht. So sicher das Auge nicht sich selbst sieht, das Ohr nicht sich selbst hört, kann man also nicht einen «Geist» sehen; also konnte auch Macbeth nicht Banquo's Geist sehen, und jeder widerspricht sich selber, der behauptet, einen «Geist» zu sehen, zu hören oder (wie Dr. Gustav Jäger) zu riechen. Es ist genau ebenso unsinnig zu sagen, ein Geist sei sichtbar, wie zu sagen, er sei unsichtbar; denn auch das Unsichtbare denkt man, wie ein Objekt, in den Raum hinein; während das Geistige als unräumlich an den Begriffen «sichtbar und unsichtbar» überhaupt vorbeigeht. — Da Subjekt und Objekt sich somit gegenseitig bedingen, wie rechts und links, Stoff und Form, oben und unten, und lauter Subjekte, die nicht einmal durch Schlußfolgerung für einander zu Objekten werden konnten, undenkbar sind, nichts wären, so liegt schon im Begriff des Selbstbewußtseins ein Selbstwiderspruch. Rein geistig sein, heißt: Subjekt sein. — Im ge-

wöhnlichen Leben und in der dilettantenhaften Literatur werden die Worte «geistig» und «materiell» bekanntlich auch anders gebraucht und geben zu Konfusion Anlaß: ein Mensch liebt es, viel Austern und Champagner zu genießen, ein andrer Konzerte zu hören und Gemälde zu betrachten; dann sagt man, der erstere hege materielle, der andere geistige Interessen; oft versteht man unter Geist überhaupt das höhere, moralisch Wertvollere im Vergleich zur Materie. Mit diesem saloppen Sprachgebrauch kann die Wissenschaft nichts anfangen. — Natürlich ist Materie auch unser Körper und die Vorgänge im Gehirn, das man aufhören sollte, den «Träger der geistigen Funktionen» zu nennen; weshalb braucht denn das Geistige einen «Träger» und nicht vielmehr die Materie? — In der Tatsache der Sinneswahrnehmung kommen also Geist und Materie in Kontakt, woher die alten Inder sie die «Berührung mit der Materie» nannten.

Um jetzt die Möglichkeit eines solchen Vorganges, wie das Erscheinen Banquo's zu begreifen, werden wir uns über das, was eine Sinnestäuschung im Gegensatze zur Wirklichkeit ist, zu verständigen haben; hierzu jedoch ist es erforderlich, daß wir das für jede Weltanschauung so wichtige Prinzip des psycho-physischen Parallelismus charakterisieren; nämlich im Gegensatze zur Annahme einer Wechselwirkung zwischen Leib und Seele.

Im Falle einer solchen Wechselwirkung müßten materielle Vorgänge, als Wirkungen betrachtet, psychische zu Ursachen haben, und umgekehrt, was unmöglich ist, weil jeder materielle Vorgang sich restlos auf materielle Ursachen zurückführen und aus ihnen berechnen läßt; für irgendein Eingreifen des Geistes bleibt da auch nicht der geringste Platz übrig; die gegenteilige Annahme verstieße gegen das Prinzip der Naturgeschlossenheit und der Erhaltung der Energie. Und dennoch ist für unser Bewußtsein das Psychische das Primäre, Unmittelbare; die Existenz der Materie wird erst indirekt, als Sekundäres aus dem Psychischen erschlossen. — Angesichts dieser Schwierigkeit lehrt der psycho-physische Parallelismus, sich stützend auf eine voluntaristische Weltanschauung, die den Willen als einzige Wirkenskraft anerkennt und in ihm allein einen Kausalvorgang zu begreifen vermag: daß jedesmal, wo im Weltprozeß sich etwas ereignet, immer nur ein Vorgang stattfindet, der jedoch vom psychischen und physischen Standpunkte aus betrachtet, sich verschieden ausnimmt. Psychisches wird nie zur Ursache von Materiellem und Materielles

nie zur Ursache von Psychischem, es wird vielmehr ein und derselbe Sachverhalt auf zwei unvergleichlich verschiedene Arten von uns interpretiert; jedem psychischen Prozeß korrespondiert ein physischer und jedem physischen ein psychischer; nie geht der eine dem andern voraus. Bald glauben wir den physischen Verlauf — etwa Ätherwellen und die Leitungsbahn in den Nerven — mit ziemlicher Sicherheit verfolgen zu können; aber was ihm als Bewußtseinsvorgang, «von innen gesehen», entspricht, davon haben wir keine oder nur eine schwache Ahnung.

Bewußtsein — Vorstellen, Fühlen, Wollen — das ist die Psyche an sich, unmittelbar sich selbst erkennbar. Aber was ist sie unmittelbar für andre psychische Einheiten? — unerkennbar. Nur mittelbar, durch Sinneswahrnehmung und daraus sich ergebende Schlußfolgerung wird sie erkannt. Was von den Sinnesorganen wahrgenommen wird, das ist die Materie für die Psyche; aber was ist sie an sich? — unerkennbar. Von der Materie weiß man unmittelbar, was sie für andre ist, — nicht, was sie für sich ist. Von der Seele weiß man unmittelbar, was sie an sich oder für sich ist; nicht aber: was sie für andre ist; denn «similia similibus».

Der psycho-physische Parallelismus erweist sich wie bei unzähligen Problemen, auch notwendig in der uns hier interessierenden Frage: was Wirklichkeit ist im Gegensatz zur Sinnestäuschung. Die Wirklichkeit eines Objekts besteht für uns in der Allgemeingültigkeit, also Unwiderlegbarkeit aller irgend möglichen, uns zum Bewußtsein kommenden Beziehungen (Relationen), die uns mit diesem Objekte verbinden. Nehmen wir an, unsre Seele wandre, mit der ihr eigenen Welterkenntnis ausgestattet, durch die Seelen sämtlicher das Weltall ausmachender Wesen hindurch, bereichere sich dabei mit allen Arten der Erkenntnis, ihre verschiedenen Erfahrungen an der Außenwelt prüfend, gegeneinander abwägend, ausgleichend, die Einseitigkeiten und das bloß Scheinbare ausschaltend. — Was dann nach einer solchen Reise oder Seelenwanderung unwiderlegt bliebe, weil es in keinem Falle mit sich selbst in Widerspruch geraten ist, wäre das zuverlässigste Wissen, die Erkenntnis der Wirklichkeit; denn es hat die Probe bestanden und gilt vom ganzen Weltall gemeinsam. So sicher aber die Vollendung des Unternehmens unmöglich ist, wird die Wirklichkeit zum Idealbegriff. — Was folgt aus dieser allgemeinen Definition für die Sinnestäuschungen? also speziell für den Fall, wo die

einen sagen: Unser Auge oder Ohr, also Wahrnehmungsvermögen, irrt sich, und wo die andern sagen: Objekt unsrer Wahrnehmung ist ein Geist; etwa die körperlose Seele des ermordeten Banquo. Wie steht es damit? — Wenn unser Gesichtssinn uns einen Vorgang vorführt, der vom Tastsinn und andern Wahrnehmungsorganen nicht geprüft und folglich noch nicht bestätigt wird, so nennen wir das eine Augentäuschung. Dasselbe gilt auch von den übrigen Sinnesgebieten: Gehör, Tastsinn, Temperatursinn usw. Es können sich ein Subjekt oder mehrere gleichzeitig täuschen (Massensuggestion); es können auch mehrere Sinnesorgane zugleich «getäuscht» werden und uns etwas erleben lassen, was wir sehen, tasten, riechen. Denken wir nun an die Beziehungen der Weltelemente zueinander, so machen doch die zusammenstimmenden Daten unsrer sämtlichen Sinnesempfindungen aller unsrer bekannten und der noch unbekannten Wahrnehmungsorgane das aus, was für uns die Wirklichkeit der Objekte bedeutet. Einen andern Weg, uns von ihr zu überzeugen, haben wir nicht; eine anderweitige, eine transsubjektive Wirklichkeit gibt es nicht. Wenn wir aber jetzt eine Sinnestäuschung erleben, die uns hartnäckig von unsern sämtlichen Wahrnehmungsfunktionen, von den bisher bekannten und von den unbekannten in übereinstimmendem Sinne vorgetäuscht wird, so ist das keine Sinnestäuschung mehr, sondern der Beweis für die Wirklichkeit des Dinges; denn mit sämtlichen Sinnesempfindungen sind die Relationen unsrer Person, die uns die Wirklichkeit eines Dinges außerhalb unser gewährleisten, erschöpft. Somit ist jede Sinnestäuschung ein Stück Wirklichkeit. Oder kann etwa das, was unser Auge sieht, etwas anderes als Materie sein? Und so ist, wie gesagt, die Wirklichkeit für unsre Erkenntnis, so paradox das auch klingen mag, ein Idealbegriff. Und zwar deswegen, weil die Wirklichkeit eines Dinges für mich in der Allgültigkeit aller der unendlich vielen Weltbeziehungen besteht, die unsre Erfahrung nie sämtlich durchmißt; — nicht aber besteht die Wirklichkeit, wie man wohl meint, in einer völligen Unabhängigkeit des Objekts von mir und meinen Sinnen; letztere würde das Ding vielmehr von mir isolieren und zu etwas für mich Nicht-Seiendem, also total Unerkennbarem, machen. — Es ist demnach alle für uns erreichbare Wirklichkeit, die wir «faute de mieux» die Stelle des Ideales müssen vertreten lassen, ebenfalls nur ein Stück der vollen Wirklichkeit und unterscheidet sich von der Sinnestäuschung bloß dem Grade, nicht der Art nach. Wir bewegen

uns in lauter Sinnestäuschungen. — So ist denn auch die Grenze zwischen dem, was materiell wirklich oder unwirklich oder, wie man sagt: subjektiv ist, eine fließende. Der Unterschied zwischen subjektiv und objektiv ist auch sonst kein absoluter; denn alles Objektive wird dadurch, daß es immer noch durch ein Subjekt bedingt ist, wieder subjektiv; weshalb eben in letzter Instanz der Idealismus recht behält. — Jede Sinnestäuschung ist ein Stück legitimer Wirklichkeit; z. B. die optische Täuschung enthält den Bestandteil der Wirklichkeit, daß sie fürs Auge wirklich ist. Das Auge, solange es nichts als Auge sein will, wird gar nicht getäuscht; nur falls das Auge die Gesamtvernunft ersetzen will, ist seine Anmaßung unberechtigt. — Das Bild der Rose im Fokus des ellipsoiden Hohlspiegels nennt man nur deshalb nicht eine optische Täuschung, weil man glaubt, es physikalisch kausal erklären zu können, während man bei einer Geistererscheinung sich bis auf weiteres mit einer psychologischen finalen Erklärung (d. h. durch den Willen des Beschwörers) begnügt:

> Doch wie der Qualen Saat man liest
> Vom Baum der Erkenntnis, — heißt es, —
> Der Teufelsbeschwörungen furchbarste ist
> Das Rufen des eigenen Geistes.

Also auch jede Geistererscheinung ist ein Stück Wirklichkeit. Im letzteren Falle spricht man von Veränderungen, die im Innern des Organismus, des Gehirns stattfinden und zu den peripheren Nervenendigungen laufen; — im ersteren Falle, d. h. beim Bild der Rose, werden die peripheren Nervenendigungen gereizt und senden den Strom ins Innere des Gehirns; das verursache dann die spezifischen Empfindungen der Farbe, des Klanges, Geruches usw. und verbürge den erscheinenden Gestalten usw. die vollkommene Objektivität und Leibhaftigkeit. — Solche Erklärungen beruhen auf dem gewöhnlichen Konfundieren der physischen mit der psychischen Kausalität. Physisches Geschehen wird nie in kausaler Übertragung zu Psychischem und Psychisches wird nie zu Physischem. Wüßten wir noch so genau, welche Schwingungen oder molekularen Veränderungen in der Gehirnsubstanz und den Nervenfasern vor sich gehen und zur Peripherie oder dem Zentrum sich fortpflanzen, so bliebe der Übergang von ihnen zur Tatsache, daß wir etwas sehen, hören usw., noch ebenso unerklärt wie zuvor; und wenn wir die Lichtstrahlen durch den sog. optischen Nerv immer weiter verfolgen, kommen wir doch nie dahin, wo wir endlich im Aller-

heiligsten unsrer Frau Seele in Person gegenüberstehen und ihr die Photographie jenes Dinges überreichen, damit es schließlich zum Bewußtsein gebracht werde. Die Kluft zwischen Materie und Bewußtsein bleibt immer gleich weit und ist auf diesem Wege nie zu überbrücken. Ein psychischer Vorgang hat mit der Lozierung: Gehirn, Nerven usw. nichts zu schaffen; er wird (bewußt oder unterbewußt) erlebt. Bei der psycho-physischen Deutung von Banquo's Auftreten wird man nun folgende Punkte noch zu beachten haben :

1. Alles physische Wirken geschieht kausal (a tergo), läßt sich bisweilen berechnen, aber nie begreifen. Das bewußte psychische Wirken geschieht final (a fronte), läßt sich bisweilen begreifen, aber nie eigentlich berechnen; bei ihm existiert das Ziel im Bewußtsein früher, als der Weg bis zu ihm zurückgelegt wird[1]). Das gilt auch vom subliminaren Bewußtsein. — 2. Alle Leistungen unsrer Sinnesfunktionen sind als Willensleistungen aufzufassen. — 3. Ein Individuum vermag das andre durch seinen Willen zu beeinflussen; es kann Willensübertragung stattfinden, wobei das wirkende Subjekt bisweilen bewußt, bisweilen unbewußt handelt; und das passive Individuum wird auch mitunter merken, daß es einem fremden Willen unterliegt; bisweilen wird es sich dessen gar nicht bewußt sein oder es erst nachträglich merken. — 4. Durch unsre Vorstellungen werden frühere Sinneswahrnehmungen reproduziert, z. B. etwas Gesehenes, Gehörtes. Man hat dies das emotionelle Gedächtnis genannt und es durch Beobachtung und Experimente untersucht. Die Lebhaftigkeit und Treue der Reproduktion in der Vorstellung ist sehr verschieden und gibt uns nur bei den entwickelten Sinnen, dem Gehör und Gesicht, genaue Daten. Das Ideal, dem sich eine solche in der Vorstellung absichtlich oder unabsichtlich reproduzierte Wahrnehmung nähert, besteht darin, daß sie an Lebhaftigkeit der wirklichen Wahrnehmung gleichkommt. So erklärt es sich — um dieses Stückchen Dämonologie gleich zu erledigen —, wie Macbeth, während er vom Gedanken des ersten Mordes besessen war und die Vorstellung, den König Duncan zu erdolchen, ihn erfaßte und nun, fest wie ein Nagel im Brette, ihm im Kopfe saß, — den Dolch, mit dem Griffe zu sich gekehrt, vor sich in der Luft schweben sah. Die unheimliche Energie des Willensimpulses ließ auch die Vorstellung des Mordwerkzeuges so lebhaft

[1]) Nicht die Mittel führen zum Ziele, sondern das Ziel zu den Mitteln. Im Denken geht die Zukunft der Vergangenheit voraus.

reproduzieren, daß sie zu einem wirklich gesehenen Dolche wurde. — 5. Die unmittelbaren oder reproduzierten Regungen der niederen, meist noch anonymen Wahrnehmungsorgane, kommen uns erst zu wirklich deutlichem Bewußtsein, wenn es gelingt, sie aus dem Stadium eines erlebten unsichern Gefühls in die empirischen Erkenntnisformen des Gesichts- oder Gehörssinnes umzusetzen, sie zu deuten. Durch Übung wird diese Fähigkeit, sobald wir sie intuitiv in uns entdeckt haben, vervollkommnet.

Nunmehr beginnen wir die Betrachtung dessen, was Macbeth nach der Ermordung Banquo's beim Gastmahl erlebte, mit folgender Überlegung.

Wenn mir, während ich hier im Zimmer sitze, meine Sinnesorgane zu wissen geben, daß sich hier unter der Diele der Kadaver einer Ratte befindet, warum können nicht auch einem Menschen (mit oder ohne Wünschelrute) seine Sinnesorgane zu wissen geben, daß sich unter ihm in der Erde Wasser, Petroleum oder Metall befindet. Ist dies Metall Eisen, so würde auch schon eine Magnetnadel sein Vorhandensein anzeigen; d. h. das von Flavio Gioja erfundene Instrument würde dem Menschen ein latentes oder verkümmertes, rudimentär gewordenes Sinnesorgan ersetzen: eine gewöhnliche Leistung der Erfindungen; dabei dient die Wünschelrute sozusagen als das Mikroskop oder die Brille um die körperlichen Vibrationen, die die unaussprechliche seelische Erregung bei der Wahrnehmung begleiten, nach Stärke und Richtung zum deutlicheren Ausdruck zu bringen. Wer dahinwandelt, ohne je an Wasser, Metall usw. in der Erde zu denken, dem sagt sein rabdomotorisches Organ nichts; es schlummert, wird rudimentär; wer seine Funktion aber einmal zufällig entdeckt hat, der kann darauf achten, das psychische Erlebnis, so leise es auch verläuft, wiedererkennen; er faßt Vertrauen dazu, und Übung schärft das anonyme Sinnesorgan so gut wie Auge und Ohr. Indem wir dabei auch bestimmen, das Wasser oder Metall befinde sich etwa fünf oder acht Meter unter uns, haben wir die früher nur dumpfe psychische Erregung in die empirischen Erkenntnisformen des Auges und in bekannte Zahlen umgesetzt. Dies Übersetzen der unaussprechlichen Sensationen eines mehr nach seiner Funktion als nach seinem Begriffe bekannten Wahrnehmungsorgans in empirische Erkenntnisformen, das auf intuitivem Wege vollzogen wird, — ist auch das Geheimnis der Leistungen solcher Orakel, wie sie zu Delphi und

anderorts funktionierten. Der für uns unvorstellbare psychische Vorgang in den orakelspendenden Personen, den Medien, scheint oft derart gewesen zu sein, daß man ihn nur unsicher und in eine Allegorie gehüllt sprachlich auszudrücken vermochte, — in eine Allegorie, die noch der Deutung bedurfte und deren Sinn selbst denen, die den Spruch getan, erst nachträglich, wenn der Spruch in Erfüllung gegangen war, — klar wurde (Beispiele bei Herodot u. a.). Kleine Beispiele dieser Art lassen sich jedoch auch aus dem alltäglichen Leben anführen. Es kann jemand einen Gegenstand wägend in die Hand nehmen und mit ziemlicher Untrüglichkeit bestimmen, er wiege anderthalb Pfund oder drei Lot, usw.; oder es steckt jemand, der darin Übung hat, seinen Ellenbogen in das Wasser einer Badewanne und sagt, es sei 29° R. In beiden Fällen hat sich früher dem Muskel- resp. Temperaturgedächtnis einmal eine benannte Zahl eingeprägt. Benannte Zahlen haben Gefühlswerte. Und so werden auf unbegreifliche Weise bei Wiederholung der Gefühle nicht nur jene eingeprägten Zahlen als etwas Aussprechbares (Sichtbares oder Hörbares) reproduziert, sondern, je nach dem Gefühlsgrade, auch andre ihnen benachbarte Zahlen werden interpoliert oder sogar extrapoliert. Ferner, weshalb soll ein Mensch nicht auch ein Sinnesorgan besitzen, das ihm die genaue Orientierung im Raume, in Wüsten und Urwäldern, ebensogut erlaubt wie dem Zugvogel und dem Polarfuchs? Nur hat der Kulturmensch selten Gelegenheit, dies Sinnesorgan in sich zu entdecken und durch Übung auszubilden, weil die Kultur ihn mit Landkarte, Kompaß, Theodoliten und Quadranten ausstattete. Die Erfindungen ersetzen vielfach Sinnesorgane. — Es wird auch Sinnesorgane geben, die viel seltener, nur bei außerordentlichen Gelegenheiten und in extremen psychischen Zuständen in Funktion treten; so wie der Schwan angeblich sein Gesangsorgan nur wenn er dem Tode nahe ist, gebraucht und das Pferd nur in Todesnöten den auf Schlachtfeldern zu hörenden furchtbaren Schrei ausstößt. Die Stimmung des völligen Verzweifelns an der Rettung kann ein sonst geschlossenes Sinnesorgan, wie ein verborgenes Ventil, in Tätigkeit setzen; denn die Verzweiflung macht zu solchen Anstrengungen fähig, vor denen sonst der Selbsterhaltungsinstinkt zurückschreckt. Jemand sieht ein Gewicht, das aufgehoben werden soll. «Das ist ja so schwer», sagt er sich, «dabei müßten mir die Sehnen des Körpers zerreißen»; er versucht gar nicht das Unmögliche. Falls dieser Mensch sich jedoch in solcher Seelenstimmung befindet, daß es

ihm völlig gleichgültig ist, ob alle seine Sehnen zerreißen, dann kann er den Willensentschluß zum Aufheben des Gewichts doch aufbringen. In diesem exzeptionellen Falle funktioniert ein Organ, das fürs gewöhnliche so gut wie nicht vorhanden ist. — Die Entfernung, in der ein Sinnesorgan wirkt, d. h. der Raum zwischen dem Wahrnehmenden und seinem Objekt, kann, wie man daraus erkennt daß wir die Fixsterne sehen, fast grenzenlos sein.

Warum soll nun nicht ganz ebensogut ein bisher noch anonym gebliebenes Wahrnehmungsorgan davon Kunde geben, daß eine mir seelisch nahestehende Person, eben in Australien im Sterben liegend, mit Lebhaftigkeit in Liebe oder Haß an mich denkt? Auch ohne dies Denken an mich, könnte in mir ein Organ vom Tode dessen mir Kunde geben, der in Freundschaft oder Feindschaft zu mir in lebhafter Beziehung steht; um so mehr jedoch, falls auch von ihm eine Wirkung ausgeht. Und die Wahrnehmung wird dann in eine empirische Erkenntnisform der entwickeltsten Organe, des Auges oder Ohres, als erscheinende Gestalt oder gehörte Stimme, umgesetzt. Hiermit sind wir bei dem Punkte angelangt, wo Macbeth beim Festmahl den erscheinenden Banquo entsetzt anruft:

> Du kannst nicht sagen, ich tat's. Schüttle drum
> Die blut'gen Locken nicht so gegen mich!

Man hat bei der Beurteilung dieser Geistererscheinungen, deren ja viele Hunderte festgestellt werden, — sich darum Sorge gemacht, die Simultaneität des Auftretens des Geistes mit dem Eintritt des Todes nachzuweisen; und hier hatte Macbeth erst kurz zuvor vom Mörder die Kunde vom vorher erfolgten Tode Banquo's erhalten. Jene Sorge ist aber überflüssig. Denn von dem Momente an, wo das Objekt von Macbeth's Sinneswahrnehmung, hier Banquo, sterbend eine auf ihn gerichtete, lebhafte Seelenbewegung durchmachte, sie (bildlich gesprochen) gewissermaßen auf Macbeth abschoß, bis zum Erscheinen seiner Gestalt vor des andern Augen (oder dem Erklingen seiner Stimme in des andern Ohr) kann ein Inkubationsstadium liegen, wo diese Sinneswahrnehmungen zwar schon vollzogen worden waren, aber noch in Macbeth's Seele ruhten, sich noch nicht in seinem Sinnesbewußtsein bemerklich gemacht hatten; es mußte für ihr Auftauchen erst in Macbeth's Zustande ein günstiger Zeitpunkt eintreten. So sind die Sterne immer am Himmel, aber erst die Nacht ist die günstige Zeit, wo sie nicht von anderem überstrahlt werden, sondern fürs Auge hervortreten. Der Quell unweit unsres Fensters fließt beständig; aber erst in der

Stille der Nacht, wo der Tageslärm ihn nicht übertönt und wir dem Getümmel der Welt entrückt sind, hören wir sein Murmeln. Ähnlich steht es mit dem Auftreten von Banquo's Gestalt vor Macbeth's Augen. Sie waren befreundet gewesen; aber Banquo wußte um Macbeth's Bluttaten, und seinen Enkeln war der Königsthron von den Hexen prophezeit worden; drum ließ Macbeth ihn umbringen; und in dem Augenblicke, wo die Meuchelmörder ihn niederstachen, mag, eine furchtbare Seelenanstrengung des Zornes und Rachedurstes erweckend, eine letzte Stimme in ihm gerufen haben: «Das ist Macbeth's Dolch!» und seinem Sohne rief er zu: «Du kannst mein Rächer sein.» Damit hatte seine zum Hades enteilende Seele den Partherpfeil auf Macbeth abgeschossen, der die ganze Zeit über gespannt an ihn denken mußte und ihn sich unwillkürlich vorstellte. So kam die Wechselwirkung der Sinnesfunktionen zwischen ihnen zustande; und sobald die Mörder gemeldet hatten, Banquo sei mit 20 Wunden am Kopfe gefallen, schwebte sein Bild ebenso, mit den Wunden im Kopfe, vor Macbeth's innerem Blicke. Diese Vorstellung war aber noch nicht sofort stark genug, um die Kompaktheit einer äußeren Wahrnehmung zu erreichen und hinausprojiziert zu werden; bis auf weiteres blieb sie latent. Erst als Macbeth die Frechheit hat, zu den Gästen zu sagen:

> Beisammen wär' uns hier des Landes Adel,
> Wenn unser Freund nicht, unser Banquo, fehlte;
> Doch möcht' ich lieber ihn unfreundlich schelten,
> Als eines Unfalls wegen ihn bedauern —

da war Banquo's Bild zum Hervortreten reif; mit dem Aussprechen seines Namens mußte es vor Macbeth's Seele noch lebhafter werden; und als dieser gar aufgefordert wird, auf den einzigen leeren Platz, wie er wußte, Banquo's Platz[1]), sich zu setzen, da erschien vor seinen Augen, an diesem Platze das leibhaftige Bild Banquo's, das noch bisher sozusagen in einem verborgenen Seelenfach geruht hatte. Die Beschwörung der Gestalt des Ermordeten vollzog sich, sie erschien an dem für sie bestimmten Platze. Es war kein Geist; seine Augen betrogen Macbeth nicht; es war ein Stück Wirklichkeit. «Bist du ein Mann?» ruft seine Frau dem Zitternden zu. — «Ja,» spricht er; «und ein kühner, der das wagt zu schauen, wovor

[1]) Für sich hatte Macbeth, wie er gleich anfangs andeutet, keinen Platz decken lassen.

dem Teufel blaß wird!»[1]) — Dann wird durch die suggestiven Reden der Lady der König beruhigt und Banquo zum Verschwinden gebracht[2]). Erst als Macbeth sich wiederum vor den Gästen zu heucheln erdreistet und ausruft:

So trink ich auf das Wohl der ganzen Tafel
Und Banquo's, unsres Freunds, den wir vermissen;
Wär' er doch hier! sein Wohl und aller Wohl
Hier ringsherum! —

da erscheint Banquo's Gestalt wieder, und Macbeth's «*conscia mens*», aber nicht «*recti*», schreit in Verzweiflung auf; es steht in Banquo's Gestalt das eigene böse Gewissen vor ihm.

Die Vorstellung des Ermordeten war wiederum bis über die Grenze des Wahrnehmbaren in ihm lebhaft geworden[3]). Daß also Macbeth etwas sah, war in ihm ein psychisches, geistiges Geschehen;

---

[1]) Auf die Mahnung seiner Frau, dort sei nichts als ein Stuhl, sagt er:

Ich bitt' dich, sieh, blick auf, schau an! Was sagst du?
— Ha, meinetwegen, kannst du nicken, sprich auch!
Wenn Grab und Beingewölb uns wieder schicken,
Die wir begruben, sei der Bauch der Geier
Uns Totengruft!

[2]) Und als nach dem Verschwinden des Geistes Lady Macbeth ihrem Gatten zuruft:

Schäm dich, pfui!

antwortet er:

Blut ward auch sonst vergossen, schon vor alters,
Eh' menschlich Recht die fromme Ordnung schuf,
Ja, auch seitdem geschah so mancher Mord,
Zu schrecklich für das Ohr; da war es Brauch,
Daß, war das Hirn heraus, der Mann auch tot war,
Und damit gut.
Doch heutzutage stehn sie wieder auf
Mit zwanzig Todeswunden an dem Schädel
Und stoßen uns von unsern Stühlen! Das
Ist wohl seltsamer noch als solch ein Mord.

[3]) Macbeth: Was je ein Mann wagt, wage ich!

Komm du mir nah als zott'ger, russischer Bär,
Geschuppt Rhinozeros, hyrkan'scher Tiger,
Nimm jegliche Gestalt, nur diese nicht;
Nie werden meine festen Nerven beben;
Oder sei lebend wieder; fordre mich
In einer Einöd' auf das Schwert, und bleib' ich
Zitternd im Neste, heiß mich Kinderpuppe.
Hinweg, gräßlicher Schatten! Leeres Blendwerk, fort! —

das, was er sah, aber natürlich etwas Materielles, ein körperlicher Vorgang; d. h. etwas auf Bewegung von Molekülen im Raume, wohl auch in seinem Gehirne Beruhendes. Einen Geist zu sehen ist, wie schon gesagt, ein Selbstwiderspruch. Und wenn man das Auftreten der Gestalt Banquo's vor Macbeth's Augen als eine Wirkung auffaßt und nach ihren Ursachen fragt, so werden sämtliche Ursachen des psychischen Erlebnisses ebenfalls psychisch und die Ursachen der optischen Erscheinung ganz ausschließlich materieller Natur sein; und es ist eigentlich verkehrt, hier von einer Illusion, einer Augentäuschung zu sprechen. Eine Selbsttäuschung war es nur, zu meinen, das, was unsre Augen uns mit Recht bezeugen, werde von unsren übrigen Sinnen, also z. B. vom Tastsinn und allen andern ebenfalls bezeugt werden und sich zur vollen Wirklichkeit ergänzen lassen; dies ist und bleibt jedoch stets ein *pium desiderium*: die volle Wirklichkeit erfahren wir nie. Man hat nur zum Tastsinn, zum Palpabeln ein besonderes Vertrauen; daher sagt der Skeptiker Thomas: «Es sei denn, daß ich meine Finger in Jesu Nägelmale lege . . .»

So war also Macbeth keinem «Geist», er war dem wirklichen Banquo begegnet; aber nur hinsichtlich dessen Sichtbarkeit, nicht hinsichtlich der Tastbarkeit, des Geruchs, der Stimme usw.; sein Erlebnis war vermöge eines anonymen Wahrnehmungsorgans zustande gekommen und hatte dann zu einem guten Teil auf seiner lebhaften Reproduktion früherer Gesichtswahrnehmungen des ihm gut bekannten Banquo beruht; seine Wahrnehmung hatte jedoch den Charakter der Zwangsvorstellung oder fixen Idee angenommen; wobei wir ebenso wie bei den im Fieber uns vorschwebenden Gestalten, es nicht in unsrer Gewalt haben, sie, die Selbstbestimmungsrecht Beanspruchenden wieder verschwinden zu lassen; und wir überzeugen uns davon, daß, wie es in Goethe's «Faust» heißt, wir von Kreaturen abhängen, die wir selber schufen. Aber weshalb sollte nicht auch zugleich des sterbenden Banquo's letzte Seelenanstrengung zu diesem Erlebnis Macbeth's mitgewirkt haben?

Alle diese Umstände sprechen sich im Lichte des psychophysischen Parallelismus folgendermaßen aus:

1. Von der körperlichen Seite, d. h. von der Naturseite aus betrachtet, wurde Banquo zu einem Objekt für Macbeth's Sinnesfunktionen (und wohl auch *vice versa*). Ein anonymes, sonst nicht tätiges Wahrnehmungsorgan Macbeth's apperzipierte den Banquo in diesem Ausnahmefalle, und das Apperzeptionsresultat wurde in

die empirische Erkenntnisform des Gesichtssinnes, als auftretende Gestalt umgesetzt (gedeutet). Der Verlauf war kausal.

2. Von der psychischen (geistigen) Seite, d. h. aus Macbeth's eigenem Bewußtsein heraus, betrachtet, handelt sich's um eine Leistung des sog. affektiven Gedächtnisses; also darum, daß Macbeth vermöge seiner eignen ungebändigten Seelenkraft (durch sein Wollen) sich den Banquo mit den 20 Kopfwunden dermaßen lebhaft, seinem eignen bewußten und sich sträubenden Willen zum Trotze, vorstellte, daß diese seine Vorstellung für ihn selbst zur leibhaftigen Wahrnehmung wurde. Der Verlauf war final. Dabei ergeben sich deutlich zwei antagonistische Strömungen: die bewußte Oberströmung und die subliminare Unterströmung im Wollen eines Menschen. Bewußt war sich Macbeth nur seines Willens, den Banquo durchaus nicht zu sehen; er verabscheute diesen Anblick. Es siegte aber hier zweimal die von Macbeth selbst unbemerkte Unterströmung desjenigen Willens, der Banquo's Gestalt herbeizitierte und sich in den Ausrufen Macbeth's verriet: «Ach, wäre doch auch Banquo hier!» Er glaubte zu heucheln und zu lügen, als dieser stärkere Doppelgänger seines «Ich» so aus ihm herausschrie.

Die furchtbarste Strafe der Lügen auf Erden
Ist, wenn sie zur schrecklichen Wahrheit werden.

Daß Banquo für die übrigen Personen unsichtbar war, ist begreiflich: er stand jetzt mit keinem andern in annähernd so lebhaften psychischen Relationen wie mit Macbeth. Wenn mehrere Personen zugleich im Zimmer sind und auf der Straße ertönt ein Geräusch, so hat vielleicht eine Person die dort gesprochenen Worte verstanden, weil sie allein mit der Sprache bekannt ist, in der gesprochen wurde. Die andern haben das Geräusch nicht bemerkt; es war für sie nicht hörbar, so wie Banquo nicht sichtbar war; nur für Macbeth war er ein Stück Wirklichkeit. — Achtlos eilen viele an einem mit Buchstaben bedruckten Blatt Papier vorüber; nur einem fällt dort ein Wort auf, weil es sein Name ist.

Wäre Macbeth unschuldig gewesen und hätte er, statt vor Banquo entsetzt zurückzubeben, ihn sich als wirklich erwünschten Gast absichtlich mit solcher Lebhaftigkeit in der Vorstellung reproduziert, daß die Vorstellung für ihn zur Gesichtswahrnehmung geworden wäre, dann hätten vielleicht einige den Banquo beschreibende Worte und Gebärden von seiten Macbeth's genügt, um in

allen Gästen telepathisch eine Massensuggestion zustande zu bringen, und alle hätten Banquo gesehen. Solche Suggestionen, Übertragungen des Wahrgenommenen ohne eigentliche Hypnose, scheinen sich verhältnismäßig leicht zu ereignen, sobald nur die suggerierende Person selbst die seltene Seelenkraft des indischen Jogi aufbringt, das von ihm Vorgestellte für sich selbst bis zur Lebhaftigkeit einer Wahrnehmung zu steigern.

Hiermit ist wohl die Frage, ob tatsächlich Banquo habe erscheinen können und ob das von Shakespeare Dargestellte in den Bereich des Möglichen gehöre oder eine Fabel sei, beantwortet. Man sieht: alles konnte sich genau so abspielen, wie es der Dichter auf die Bühne gebracht hat, und jedem von uns kann eines schönen Tages dergleichen begegnen.

Franz Liszt's Stellung zu Shakespeare.

Von

Friedrich Schnapp.

In welcher Zeit Franz Liszt zuerst mit den Werken Shakespeare's bekannt wurde, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, da die Quellen über die Kindheit und Jugendjahre des Meisters äußerst spärlich fließen. Er selbst skizziert seinen Entwicklungsgang in einem wundervollen Briefe an seinen Sohn vom 20. April 1854[1]) folgendermaßen:

. . . j'étais obligé de gagner depuis l'age de 12 ans ma vie et de subvenir à l'existence de mes parents ce qui nécessitait des études spécialement musicales qui absorbaient tout mon temps jusqu'à l'age de 16 ans, où je me mis à enseigner le Piano, (et même l'harmonie et le contrepoint), et à me produire comme Virtuose dans les salons et en public, tant bien que mal. A la vérité je réussis assez vite à acquérir une position passablement lucrative et à faire une espèce de personnage artistique à réputation. Ce nonobstant il eut mieux valu pour moi alors m'appliquer davantage et régulièrement à cultiver mon esprit et à me mettre ainsi à un meilleur niveau de connaissances positives avec les hommes distingués que j'eus l'avantage de fréquenter très jeune et dont plusieurs m'honoraient de leur amitié, ce qui m'a conduit à réfléchir sur diverses matières, à suppléer aussi bien que je pouvais par des lectures attentives, à mon manque d'études régulières, et à me distinguer peut-être aussi par là, d'autres gens de ma *profession*, lesquels ne s'avisent pas de grand chose en dehors de leur doubles croches et du train *trop ordinaire* de la vie bourgeoise.

Die «aufmerksame Lektüre», durch die der eben zum Jüngling Herangereifte die Lücken seiner Bildung auszutüllen suchte, umfaßte zweifellos auch Shakespeare.

Vermutlich war ihm der Dichter schon in der Zeit der ersten Londoner Triumphe (1824/25 und 1827) durch szenische Aufführungen nahegetreten, wenn darüber auch nichts Sicheres feststeht. Jedenfalls hatte der wiederholte Aufenthalt in England

[1]) Bayreuther Blätter 1900, S. 104/105.

(Liszt war von 1824—1841 achtmal dort) den Vorzug, daß des Meisters Kenntnis der Shakespeare'schen Dramen auf der Lektüre der Originalgestalt beruht.

So bittet Liszt auch die Mutter im Juli 1835 von Genf aus um die Zusendung seines «Shakespeare, englisch. 1 Bd.» — worunter man sich die dickleibige Gesamtausgabe der Zeit vorzustellen hat.

Von der Beschäftigung mit Shakespeare im Spätsommer 1837 auf George Sands Landsitz Nohant berichtet Liszt's offener Brief an Adolphe Pictet.

Um diese Zeit hatte sich der Meister längst nicht nur eine außergewöhnliche Kenntnis der Weltliteratur, sondern auch jenes umfassende Wissen erworben, das wir an ihm bewundern. —

Im folgenden möge es mir erlaubt sein, zunächst die wichtigeren brieflichen Äußerungen Liszts über Shakespeare zu zitieren, sodann die ausführlichen Abhandlungen über «Romeo und Julia» und den «Sommernachtstraum», um zum Schluß über die Symphonische Dichtung «Hamlet» ein paar Worte zu sagen.

* * *

Als Liszt am Ende seiner Virtuosenreisen in Elisabethgrad weilte, schreibt er an Alexander Séroff über Beethoven's Coriolan-Ouvertüre, die er mit Shakespeare's Drama in Verbindung bringt, am 14. September 1847:

L'ouverture de «Coriolan» est un de ces chefs-d'œuvre *sui generis*, carré par la base, sans antécédant ni conséquences dans les œuvres analogues. Vous souvient-il de l'exposition de la tragédie du même nom de Shakespeare (scène et acte I)? C'est le seul pendant que je lui sache, dans les productions du génie humain[1]). Relisez et comparez en méditant. Vous êtes digne de ces hautes émotions de l'art, par la ferveur du zèle avec lequel vous desservez son culte.

Seit 1848 hatte Liszt als Hofkapellmeister in Weimar festen Fuß gefaßt. So sehr er sich der Verantwortung bewußt war, gerade in der Stadt Goethe's und Schiller's wirken zu können, so wenig Verständnis hatte er für den übertriebenen Goethe-Kultus, der dort gepflegt wurde. Und als eine Spitze gegen Goethe dürfte auch die sarkastische Briefstelle an die Fürstin Wittgenstein vom 8. April

[1]) Bekanntlich schrieb Beethoven die Coriolan-Ouvertüre zu einem heute vergessenen Trauerspiel von Collin. Liszt vertritt hier wie anderwärts die Auffassung, daß trotzdem Shakespeare den Komponisten bei der Konzeption des Werkes inspiriert habe.

1851 zu deuten sein, worinnen Liszt sich einmal herzhaft zu Shakespeare bekennt, in den er immer mehr eindringt:

Toutefois je m'arrange mieux de Shakespeare que du roi Salomon, dont les images me choquent.

Diese tiefe Shakespeare-Verehrung Liszt's entzündete sich aufs neue während der Gastspiele Bogumil Dawison's[1]), der durch die geniale, eigenartige Auffassung insbesondere des Hamlet Liszt zur Begeisterung hinriß. Es dürfte kaum eine so wertvolle Beschreibung der Hamlet-Darstellung Dawison's existieren, als sie Liszt am 18. Januar 1856 von Wien aus der Frau Agnes Street-Klindworth gibt:

A mon retour à Weymar j'y ai trouvé Dawison. C'est un *grand artiste* et il y a de l'affinité entre sa virtuosité et la mienne. Il crée en reproduisant. Sa conception du rôle de Hamlet est tout à fait neuve. Il ne prend pas comme un songe creux, succombant sous les pieds de sa mission, ainsi qu'on est convenu de l'envisager depuis la théorie de Goethe (dans Wilhelm Meister) mais bien comme un prince intelligent, entreprenant, à hautes visées politiques, qui *attend* le moment propice pour accomplir sa vengeance et toucher à la fois au but de son ambition en se faisant couronner à la place de son oncle. Ce dernier résultat ne pouvait évidemment pas être atteint dans les 24 heures — et les prévisions ménagées par Shakespeare au rôle de Hamlet, ses intelligences et négociations avec l'Angleterre, clairement dénoncées à la fin du drame, justifient pleinement, à mon sens, la conception de Dawison, n'en déplaise à M^{r} de Goethe et aux estétiqueurs de la routine. Du même coup Dawison tranche aussi très affirmativement la question de savoir si Hamlet aime ou n'aime pas Ophélia. Oui, Ophélia est aimée; seulement Hamlet, comme tout caractère exceptionnel, exige d'elle impérieusement le *vin* d'amour, et ne se contente pas du *petit lait. Il veut en être compris, sans se soumettre à l'obligation de s'expliquer.* De cette façon c'est Ophélia qui correspond à la notion généralement répandue du caractère de Hamlet; c'est elle qui est écrasée sous la mission par son impuissance d'aimer, Hamlet comme il *lui faut* être aimé, et sa folie n'est que le *decrescendo* d'un sentiment dont l'inconsistance ne lui permet pas de se maintenir dans la région de Hamlet.

In den höchsten Exaltationen seiner Seele, wo ihm die Sprache verstummt, ruft Liszt Shakespeare als Künder seiner innersten Gefühle an; so an jenem Tage, da er sich 29 Jahre später in Bayreuth zum Sterben legte, in seinem Briefe an die Fürstin Wittgenstein:

Vendredi, 31 Juillet 57.

Quel inépuisable trésor de bonté, de force, de conseil, de douceur et de sagesse, très infiniment chère, votre cœur répand incessament sur moi! Com-

[1]) Die Beziehungen Liszt's zu Dawison gestalteten sich bald zu einer intimen Freundschaft der beiden Männer. Dawison schreibt dem Meister am 28. Dezember 1857: «Ich bleibe Dir treu und liebe Dich wie einen Bruder.»

ment vous louer, vous bénir, vous chanter et vous glorifier comme j'en ai besoin? Tous les vœux de mon âme vous invoquent, toutes les fibres de mon âme tressaillent à votre pensée et ne sachant comment parler la langue des anges, je vous dis avec Shakespeare:

Hang there like fruit, my soul,
Till the tree die![1])

Um diese Zeit begannen sich die Bande, die den Meister an Weimar fesselten, bereits zu lockern. Tragikomisch erscheint es, daß Liszt selbst den Mann nach Weimar gebracht hat, der ihn alsbald mit soviel Glück von dort zu verdrängen wußte: Franz Dingelstedt. Dingelstedt war bis 1856 Intendant in München gewesen, von wo er um die Jahreswende 1855/56 Liszt aufgefordert hatte, Musik zu seiner Einrichtung des «Sturm» zu schreiben. Aber obwohl Liszt noch am 20. Februar 1856 Dingelstedt versicherte, daß er «niemals auf sein freundliches Anerbieten, die Musik zur Münchner Aufführung des «Sturms» zu komponieren, ihm gegenüber Verzicht geleistet habe», zerschlug sich doch dieser Plan durch eine Reihe von Mißverständnissen[2]).

Ein Jahr später kam Dingelstedt nach Weimar — und schon am 15. Dezember 1858, gelegentlich der Uraufführung des «Barbier von Bagdad» von Peter Cornelius, gelang es ihm durch einen geschickt inszenierten Theaterskandal, Liszt zu veranlassen, die Leitung der Oper niederzulegen. Die letzte große Blütezeit des Weimarer Theaters war damit zu Ende, — trotz Dingelstedt's Sieg. «C'est un joli service, que nous à rendu là Monsieur de Dingelstedt» rief Carl Alexander damals aus.

Dingelstedt hat sich zweifellos als Dramaturg in Weimar große Verdienste erworben, besonders durch seine Shakespeare-Aufführungen. Im Grunde war Dingelstedt jedoch ein «Faiseur», der blendete und verblüffte, ohne in die Probleme, die er sich gestellt, tiefer einzudringen.

Als er am 18. April 1859 vor dem Hofe einen längeren Vortrag über Shakespeare hielt, erkannte Liszt, vielleicht als einziger, des Pudels hohlen Kern. Er berichtet der Fürstin am 20. April:

M[r] Dingelstedt nous citait Lundi soir l'inscription placée sur l'enseigne du théâtre *the Globus*, au temps de Shakespeare. Elle était en mauvais latin et signifiait: «Tout le monde joue la comédie». Dans les commencements, les théâtres s'établissaient dans les auberges, et à l'heure qu'il est, le métier des

[1]) Posthumus zu Imogen (Cymbeline 5, 5, 263).

[2]) Die Musik zum «Sturm» wurde dann von W. Taubert geschrieben.

intendants ne diffère pas beaucoup de celui des aubergistes, à mon sens du moins. Dingelstedt nous a fait un tableau assez circonstancié des arrangements extérieurs du théâtre sous Shakespeare. Deux sociétés ou troupes de comédiens rivales, comme en France sous Molière — celle des *Blackfriars* et du *Globus* — les premiers tirant leur nom du couvent. Le beau monde placé sur la scène a l'entour des acteurs, à peu près comme le beau monde se plaçait près des pupitres des violons et contrebasses et même timbales à mes concerts de Vienne. Les dames étaient masquées. Le spectacle commençait à 3 heures de l'après-midi. La tragédie dont la représentation n'excédait pas 2 heures $^1/_2$ de durée, était toujours suivie d'une farce. Les rôles de Juliette, d'Ophélie, Cordélia remplis par des jeunes gars. Une planche noire sur laquelle on inscrivait le nom de l'endroit, où la scène devait se passer — méthode dont plus d'un protecteur des sciences et d'art déplore certainement la perte. Point de décors, mais un arrangement de scène favorable à des épisodes, comme la comédie de *Hamlet*, la bataille de *Macbeth*, la scène du balcon de *Roméo*. Un orchestre assez nombreux, mais ne se mêlant pas de signifier quelque chose de par et pour lui — même borné heureusement à annoncer l'entrée des princes et rois par des fanfares de trompettes, des amoureux par des flûtes et hautbois, etc. etc. Tout cela était parfaitement dit et débité, et formait un tableau de genre tout à fait agréable. Plus tard quand il s'est agi d'entamer le caractère du génie de Shakespeare, Dingelstedt n'a rencontré que des lieux-communs, fort embrouillés seulement par la prétention qu'il affectait de dire presque du nouveau, mais cependant pas tellement nouveau que cela ne pût être senti et applaudi de prime abord. Lessing a naturellement été mis à contribution. *Der muß immer herhalten, um auf das deutsche Nationalgefühl zu pochen*! La *coda* se termina élégiaquement par la déploration du manque de terrain pour le développement du théâtre allemand. Le théâtre, a-t-il dit, est et demeure essentiellement démagogique — non pas cependant dans le sens où la police prend ce mot. Quand les Cours le régissent, il devient futile et conventionnel, comme en France sous Louis XIV; quand c'est le clergé, il se pétrifie, comme avec Caldéron en Espagne. Shakespeare et l'Angleterre nous ont donné l'exemple de ce que peut être sa vitalité et sa grandeur, quand il prend racine dans le sol d'un peuple libre. *Der Rest ist Schweigen* — *Hamlet*, dernière scène. Puis il s'est levé et a ajouté quelques phrases sur ce que les *Schillerfeste* avaient été contremandés — en manière de paraphrase de la correspondance deWeymar dans la Gazette d'Augsbourg, 16. Avril, N° 106. Il y est dit que S. A. R. le Grand-duc a dû subordonner son amour de l'art à son amour pour la patrie. Demandez ce numéro à Kaulbach. Pour ne pas se démentir, Dingelstedt a parlé du *Pfingstwein* des poètes, qu'il espérait faire jaillir de dessous les trappes et de par toutes les coulisses du théâtre de Weymar. Probablement confondait-il la descente du S^t Esprit à la Pentecôte avec la S^{te} Cène! Marshall était ravi de toute cette éloquence, à laquelle applaudissaient le Grand-duc et la Grande duchesse, l'Archiduc Étienne et un nombreux public.

Tout à vos pieds. F. L.

Nachdem die Fürstin Wittgenstein im März 1860 Weimar verlassen hatte, um in Rom persönlich die Scheidung von ihrem Gatten durchzusetzen, folgte ihr der Meister im August 1861 dorthin. Die

Bemühungen der außergewöhnlichen, ja genialen Frau, sich mit Liszt zu vereinigen, schlugen bekanntlich fehl. Die Fürstin blieb fortan in Rom, mit wissenschaftlichen Studien über katholische Kirchengeschichte beschäftigt.

Liszt, der bereits seit 1856 dem Franziskanerorden als Tertiarier angehörte, widmete sich jetzt in erster Linie der Aufgabe einer «Reformation» der katholischen Kirchenmusik. In den Briefen jener Zeit an die Fürstin erklingt ein Ton demütig-frommer Resignation, aber auch stolzen Selbstbewußtseins:

Comme l'Emp. Héraclius, je me dépouille du pesant clinquant de mon costume, pour replacer la croix en son lieu! Ne riez pas de ma comparaison comme trop fantasquement ambitieuse — je sais que je ne suis qu'un pauvre histrion, et crois avec Shakespeare qu'en général: «Man is a poor player»[1]).

(Rom, 14. September 1868.)

Wir sehen, wie Shakespeare weiterhin sein Begleiter bleibt. In übertriebener Bescheidenheit äußert Liszt bisweilen, daß er von der Bühne nichts verstehe. Rein gefühlsmäßig überläßt er sich daher dem Genius Shakespeare's. So, als er eine Aufführung des «Lear» in Budapest besucht:

[Pest, Februar 1874,] Jeudi matin.

Apponyi m'a entraîné hier soir au *Roi Lear* représenté par une troupe italienne dont le principal acteur est Rossi. Il a été dernièrement très vanté à Vienne, et son succès ici est complet. Comme je m'entends nullement à l'art dramatique, je m'abstiens d'émettre une opinion — et me suis livré tout simplement aux poignantes émotions du drame de Shakespeare, me souvenant par-dessus tout de l'accent passionné avec lequel vous récitez: «*Blow, blow!*»

* * *

Ganz anders klingen natürlicherweise die Ausführungen über Shakespeare, welche Liszt im Jahre 1854, also noch zur Zeit seiner Wirksamkeit am Hoftheater in Weimar, niederschrieb.

Am 2. April 1854 dirigierte Liszt Bellini's «Montecchi e Capuletti», freilich nicht aus eigener Wahl, sondern «zu Ehren einer Sängerin, welche hier in einigen Rollen gastieren und mit dem «Romeo» debütieren wollte.»

Daß diese Oper mit der peinlichen «Hosenrolle» und der unglaublichen Verschandelung des Shakespeare'schen Trauerspiels (von der Musik ganz abgesehen) im «kunstgebildeten Deutschland» mit Begeisterung aufgenommen wird, nennt Liszt «auffallend und

[1]) Dies von Liszt gern zitierte Wort lautet bei Shakespeare (Macbeth 5, 5, 24) etwas anders:

«Life's but a shadow, a poor player . . .»

bedauernswert». Er ist ebenso entsetzt, «wenn wir der barbarischen Manier gedenken, mit welcher die Opernwortmacher die göttlichsten Schöpfungen der Poesie entstellen, wie sie diese ohne Mitleid und Barmherzigkeit verstümmelt, bald zur Karikatur, bald zur Monstrosität verzerrt haben», wie er die Darstellung des Romeo durch eine Frau für einen «ästhetischen Skandal» hält. «Wie soll man aber die Absurdität charakterisieren, aus diesem verliebtesten aller Liebhaber eine Frauenrolle zu machen? Dieser Nonsens hat in unseren Tagen alle Naivität verloren und ist nicht länger haltbar.» —

Ich zitiere nunmehr Liszt's Gedanken über das Textbuch und die zugrundeliegende Dichtung Shakespeare's im Zusammenhange[1]).

Gewiß möchte schwerlich ein Stoff zu finden sein, der eine größere Fülle solcher außerordentlicher Situationen böte, als «Romeo und Julia». Shakespeare hat aus diesen Liebesereignissen wie aus grünen, markigen Zweigen einen Altar gebaut, den er vor unseren Augen zum Scheiterhaufen werden und auflodern läßt, damit wir sehen, mit welch einer reinen, duftenden, glühenden Flamme die Liebe zwei junge Herzen bis zum Todessehnen, bis zur Todeseifersucht entflammen kann. Die Annalen der Martyrologie der Liebe haben weder in Legende noch Mythus ein reizenderes Opfer aufzuweisen. Wie brutal, wie roh und prosaisch dagegen behandelt Bellini's Libretto die wunderbare Durchsichtigkeit dieses Stoffes, dessen ätherische Poesie ihm ein Noli me tangere zu wahren schien, und wie gemein sind die Situationen aufgefaßt, die man eines hinlänglichen Eindruckes auf das Publikum für gewiß hielt!

Von all den Zügen, welche die Individualität, Lebensfülle und Wahrheit der Shakespeare'schen Charaktere bilden, ist auch nicht eine Spur geblieben. Kein Gedanke, keine Erinnerung an jene Charakteristik rascher, voller, gewaltiger Liebe, wie sie in ihrer ganzen Glut flammt und in all ihrem Glanze strahlt, seit sie dem Herzen sich offenbarte. Vergebens suchen wir hier das himmlische Schmachten, die liebeatmende Keuschheit des ersten Kusses, das wonnevolle, nicht Gefahr, nicht Tod achtende Feuer, vergebens die Balkonszene, den Mut der Geliebten, den raschen Entschluß des Liebenden. Wo ist Shakespeare's Tybalt, wo Mercutio, wo die geistreichen, schimmernden, sorglosen Chevaliers, die mit dem Leben wie mit Sonnettreimen oder mit Würfeln spielen? Wo die Amme, diese Alte, die uns an einen jener Köpfe erinnert, wie Denner sie malte? Wo jener alte Capulet, der seine Tochter seit dem Tage ihrer Geburt so liebt, daß er sie lieber tot als nach ihrer Wahl und nach ihrem Herzen glücklich sehen will? Wo die dergestalt zärtliche Mutter, daß sie sich bloß ein Schließeramt bei ihrer Tochter vorbehält? Selbst die Musikanten des Shakespeare vermißt man denen Bellinis gegenüber.

---

[1]) Leider ist es mir nicht gelungen, der zweifellos in französischer Sprache abgefaßten Originalgestalt dieser Aufsätze Liszt's habhaft zu werden; sie ist vermutlich nie gedruckt worden. Die deutschen Übersetzungen erschienen zuerst in der «Neuen Zeitschrift für Musik».

Was gibt dafür die Oper? —: ein Fest, wie alle Feste — ein junges Mädchen, das heiraten soll — und das sollen sie ja alle! — einen Liebhaber, wie andere Liebhaber — eine Totengruft, gleich anderen Totengrüften. Man könnte allerdings sagen: «Shakespeare's Werk bringt auch nur eine Geschichte, wie sie viele andere Dichter bringen. Denn was ist gewöhnlicher als ehrgeizige und egoistische Eltern, als eine liebestrunkene Jugend, noch ehe sie den Rausch der Liebe empfunden? die schon vom Taumel erfaßt ist, da sie kaum die Lippen am Becher genetzt, und den Tod wie eine Wonne erstrebt, wenn er ihr nur das ewige Brautbett bereitet.» Ja, das ist wahr — aber Romeo und Julia sind gerade in ihrer Einfachheit erhaben. Nichts Ungewöhnliches zeichnet scheinbar diese beiden Liebenden aus. In den natürlichsten Umgebungen und Verhältnissen entsteht und wächst ihre Neigung. Plötzliche Bezauberung durch das Anschauen gegenseitiger Schönheit, geheime Zusammenkünfte, Lagen und Gefahren, Sehnen und Glühen, Anbetung und Leidenschaft, Vereinigung und Glückseligkeit, Leid und Entzücken, gänzliches Aufgehen und Vergessen des einen im anderen, Mißgeschick, Katastrophe und gemeinsamer Tod. Ist das nicht die unheilvolle und wahrhafte Historie vieler Liebenden? Wer aber erzählt den Überlebenden von dem Wogen ihres Herzens, unter dem sie wie unter glühendem Windhauch des Orients sich bewegen? von den Sensationen, die wie elektrische Ströme durch ihre Adern rollen? von den Stürmen, die den hellen Horizont ihrer Leidenschaft verdunkeln? — wer erzählt ihnen von ihrem Glück und Leid, von ihren Tränen im Leben, von ihrem Lächeln im Tode? Sie nehmen das alles schweigend mit in die Gruft hinab.

Nur der Genius vermag mit hellsehendem Auge das schattige Dunkel liebesseliger Geheimnisse zu durchdringen; nur er vermag von dem ekstatischen Entzücken und verzagenden Herzeleid der Liebenden die Hülle wegzunehmen, wie man die alabasterne Kugel um eine Lampe zerbricht, um sie vor unseren glanzbetäubten Augen in ihrer ganzen Kraft leuchten zu lassen. Shakespeare hat uns den sonnenblendenden Glanz der Liebe um so unverhüllter gezeigt, als er diese nicht in erdichtete Regionen, in die Wunder- und Märchenwelt versetzte, sie nicht in Wesen von übermenschlichen Gaben sich entfalten ließ, sie nicht in einem phantastischen Medium und mit den chimärischen Farben des Traumes im Kampf mit dem Übernatürlichen, Unfaßbaren schilderte. Wie sich die Liebe im wirklichen Leben zeigt, wie sie erfinderisch ist und die ihr entgegentretenden Schwierigkeiten und Hindernisse überwindet: so stellt er sie vor uns hin.

Und um uns gewaltiger von der Wahrheit des Gefühls, dessen keusche Glorie er vor uns entschleiert, zu überzeugen, erhellt er mit dem Lichte seiner Palette auch die kleinste Nebenfigur. Er läßt in die pathetische Szene alle Hebel spielen, die auf unser Geschick einwirken: vom Staate an, der durch das Dazwischentreten des Fürsten zugunsten eines allgemeinen Ordnungsplanes von dem Individuum abstrahiert, bis zu dem seit Generationen vererbten Haß, Ehrgeiz und Rachedurst, die aus geschichtlichen Gründen über Gang und Geschick eines Daseins entscheiden —, von der Kirche und der moralischen Weise und göttlichen Heiligung eines höchsten Gefühls an, bis herab auf die täglichen Zufälle des sozialen und häuslichen Lebens, bis auf Feste und Tänze, Tod und Trauer, Hochzeit und Prunk mit dem ganzen zahlreichen Gefolge von Personen, die dabei die Hand im Spiele haben, von den vornehmsten bis

herunter zu den geringsten. Auf dem Hintergrunde dieser vollen Realität erhebt sich um so heller und wahrheitskräftiger das Ideal der Liebe. Nicht unter Schatten wandelt dieses lebenatmende Liebespaar — nein! jedes Glied der sie umgebenden Gesellschaft und Familie ist lebendig wie wir selbst, ist beseelt von zähen Leidenschaften, hält fest an hartnäckigen Willensmeinungen, schwärmt für seine Phantasien, schwillt und strotzt von Stolz und hängt mit zärtlicher Liebe an seinen eingefleischten Torheiten.

Man errötet fast, diesem Werke Shakespeare's, welches durch die Wärme des Kolorits, Reinheit der Linien, Kunst der Gruppierung, Noblesse der Stellungen und Grazie des Faltenwurfs mit Werken Rafaels rivalisiert, den abgeschmackt kolorierten Holzschnitt zu vergleichen, den uns Bellini von ihm gab. Aber wenn wir uns doch einmal schämen müssen, scheint es uns ehrlicher, unsere Schmach zu bekennen, als sie geduldig zu ertragen. Gewiß sucht niemand einen Reflex von Rafaels Genius in einer schlechten Lithographie in seinem Zimmer prangen zu lassen: warum erträgt man ohne Murren ein so erbärmliches Puppenspiel? Wir wissen wohl, daß die enthusiastischen Verehrer des Schwans vom Avon von dem bloßen Gedanken empört sein würden, solchem literarischen Unrate gegenüber auf ihren Poeten zu zeigen; wir fragen nur: wie es kommt, daß ein so kultiviertes Publikum, wie das deutsche, an dergleichen Produktionen sich ergötzen kann? Statt jener Shakespeare'schen Menschen, die unserer lebenden Umgebung so aus dem Gesichte geschnitten sind, daß wir glauben möchten, sie gestern noch gekannt zu haben und mit ihnen umgegangen zu sein, führt uns die italienische Oper aufgeputzte Automaten, gegängelte Gliederpuppen vor, bei denen wir an die Marionetten aus den Zeiten des ersten Anfangs dramatischer Kunst denken müssen. So überwältigend aber ist die tragische Gewalt der Situationen dieses Dramas, daß die Betrachtung ihrer Konturen, wie die Silhouette von einigen statuairen Gruppen genügt, um den Zuschauer zu ergreifen. . . .

Wir haben uns oft gefragt, wie es kommen mag, daß das gelehrte und literarische Deutschland so wenig Anstoß an dem Kindischen dieser Oper nimmt? wie es ohne Murren die scheußliche Verketzerung dieser herrlichen Tragödie erträgt? wie es einer Art Maskerade oder Parodie des Trauerspiels in einer Oper mit Behagen zuhört, die so geringen musikalischen Wert besitzt, daß man sie in Frankreich und England schon seit fünfzehn Jahren beiseite gelegt hat? . . .

Am Tage vor der Aufführung der «Montecchi e Capuletti» wurde in Weimar Shakespeare's «Sommernachtstraum» gespielt, wobei Liszt die Mendelssohnsche Musik leitete.

„Der Sommernachtstraum", sagt Liszt, „gibt uns ein wohl kaum vordem dagewesenes Beispiel, daß ein Meisterwerk der Poesie sich ausschließlich an der leitenden Hand der Musik auf den Brettern akklimatisiert hat und durch sie mit Nachdruck in das Repertoire der Bühnen eingeführt worden ist. Diese Tatsache erinnert an eine bekannte Anekdote, die von Goethe und Beethoven erzählt wird. Als beide eines Tages zusammen gingen und viele Vorübergehende den Hut abnahmen, klagte Goethe, „wie lästig es doch oft werde von so vielen gekannt zu sein." „ „Vielleicht bin ich es, den man grüßt" ", erwiderte Beethoven nicht ohne Malice. Auch bei der Aufführung des «Sommer-

nachtstraumes» hören wir Thalia sich über die Last des Dankens für so viele Beifallszeichen beschweren und Euterpe lächelnd antworten: „Vielleicht bin ich es, die man grüßt."

Über das Lustspiel äußert sich Liszt weiterhin wie folgt:

Man kann den Sommernachtstraum nicht erwähnen, ohne mit Verwunderung dieses poetische Produkt zu betrachten, wo Shakespeare, von dessen Cyklopen-Händen wir gewohnt sind Granit, Marmor und Thon zu unvergänglich kolossalen Werken verarbeitet zu sehen, sich darin gefällt, wunderliche Geflechte aus feinstem Filigran zu winden, feingeschmiedete Goldkunstwerke in den Glanz der kostbarsten pietra dura der Poesie zu stellen und ihr kleine Figuren, deren Hauptreiz in ihrer vollendeten Niedlichkeit liegt, einzuarbeiten. Es gibt uns dieses Stück einen der subtilsten Beweise für die Macht des Genies, aus den verschiedenartigsten Elementen ein harmonisches Ganzes zu bilden; es zeigt uns, wie es die überraschendsten Übereinstimmungen, Ausgleichungen, Verwandtschaften herausfindet, um Substanzen aneinander zu reihen und zu verbinden, welche anfangs spröde sich abzustoßen scheinen und von dem geistigen Auge — ohngefähr wie man von unharmonischer Zusammenstellung von Farben zu sagen pflegt — als «schreiend» empfunden werden.

Betrachten wir zuerst die als gerechtfertigt und notwendig erscheinende Vereinigung dreier gänzlich verschiedener Handlungen, so werden uns sogleich drei schwierig zu verbindende Elemente entgegentreten: das Sentimentale, das Phantastische, das Komische — drei sehr ungleiche Zeiten der Gesellschaft: Altertum, Mittelalter, moderne Zeit — drei sehr ungleiche Ausdrucksweisen des Schönen: Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Alle diese bunten Fäden sind so sinnreich verkettet, daß es unmöglich sein würde einen einzelnen dem Gewebe zu entziehen, ohne das Ganze zu entstellen.

Das Gefühl bildet in demjenigen Teil der Handlung das Hauptmotiv, welcher mit treffend künstlerischer Absicht zurück in das Altertum verlegt ist; denn das Gebaren des Herzens, wie es bei diesen Liebenden sich zeigt, ist der menschlichen Natur so innerlich eigen, daß es unabhängig von Zeit, Ort und Sitten auftritt. So wie hier glüht die Liebe junger Herzen unter allen Zonen, so entkeimen zu allen Zeiten Zärtlichkeit und Hingebung, Verschämtsein und Verzagen, Zorn und Eifersucht aus dem weiblichen Herzen, so wie hier floriert unter allen wechselnden Formen menschlicher Gesellschaft väterlicher Egoismus neben Härte, Habsucht und Ehrgeiz.

Das Phantastische entwickelt sich in dem ihm am besten zusagenden Medium: in dem Wunderreich, dessen Idee im Mittelalter aus einer unwillkürlichen und unerwarteten Vermischung christlicher Anschauung mit nordisch-mythischer Erinnerung sich gebildet hat. Das «Häßliche», welches in griechischer Poesie und Kunst nur als eine Vereinigung von nicht sowohl aus heimischem Boden als aus der Fremde entstammten Symbolen erscheint, nimmt im Reiche des Phantastischen eine unbestrittene Stelle ein. Die «Laune» läßt es ohne Bedenken zu; denn sie gefällt sich in Kontrasten, welche ein unerklärlicher Zauber vor ihren Augen in anziehende Gegenstände verwandelt, in die sie sich nicht ihrer Eigenschaften wegen vernarrt, sondern aus Hang zu abwechselndem und mannigfachem Genuß, zu Absonderlichkeiten, wie sie nacheinander durch Liebesverdruß, Unbeständigkeit oder Neugier erzeugt werden.

Das Komische ist dem wirklichen Leben der Gegenwart entnommen. Diese Poltron-Naturen, kleinlich, materiell, plump und dumm-egoistisch wie sie sind, kriechend gegenüber jeder Macht und aufgebläht wegen Verdiensten, die niemand anerkennt als sie selbst, kommen und gehen überall und zu allen Zeiten und geben den unverwüstlichen Stoff zum Komischen. Da sie individuell gänzlichem Vergessen dediciert sind, so ist es notwendig sie mit dem Firnis gegenwärtiger Zustände zu überstreichen. Das «Alberne» bedarf, um hervorzutreten, nur der oberflächlichsten Formen der Gesellschaft — Formen, die jedoch noch gegenwärtig sein müssen, wenn jenes dem Lachreiz dienen soll.

Wer früher daran gedacht hätte drei von einander gänzlich unabhängige Handlungen zu verketten, deren jede einer so durchaus verschiedenen Gattung und so weit auseinander liegenden Epochen entlehnt ist, würde scheinbar der Kunst ein unmögliches Problem zu lösen zugemutet haben. Könige und Handwerker zusammen zu bringen, die Herzenserlebnisse von zwei jungen, harmlosen Liebespaaren dem Zwist zweier leichter, flatterhafter, eigensinniger Genien beizugesellen, germanische Elfenwirtschaft mit antikem Heldenpathos in einem Kessel zu sieden: würde vor der gelungenen Ausführung dieses genialen Kunststücks als eine Personificierung des Absurden erschienen sein. Aber das Genie weiß in einer glücklichen Verbindung von Kühnheit und Maß — einer Verbindung, die ihm selbst da selten fehlt, wo die Menge seinen raschen Aufflug für tollkühn hält — auch abgerissene Teile weit auseinander liegender Gesamtheiten und Tonreihen aus den entferntesten Tonarten in ein homogenes Ganze, in wohltuende Harmonien zu verschmelzen.

Schon Shakespeare weiß durch reizend phantastische Bande, durch die feinste Schattierung der Farben, durch jenes unmerkliche Mischen von rosigen, ätherblauen und violetten Tinten, durch meisterhaft angelegte Übergänge und geisterquickende Assonanzen die beiden entgegengesetzten Pole Altertum und Mittelalter zu verbinden, indem er die ihnen geläufigsten Typen in Berührung bringt, bis dann Goethe beide in ihren entschiedensten Gegensätzen, in ihrer vollständig entfalteten Pracht, in ihrer Größe zusammenführt. Doch wie wäre es möglich die kühne Conception dieser Idee, sowie ihre glückliche Ausführung durch den britischen Poeten, den man sich mit einem in die Tiefe der Jahrhunderte spähenden Janushaupte vorstellen möchte, zu bewundern, ohne zugleich den unverzeihlichen Anachronismus zu bemerken, dessen man sich auf deutschen Bühnen, wo man die antiken Personen dieses Stückes in mittelalterliche Kostüme vermummt, schuldig macht! Auf welche Weise man auch das Stück zu Shakespeare's Zeiten auf die Bühne gebracht haben mag: mit den Erfordernissen, Gewohnheiten und Hülfsmitteln, welche inzwischen der scenischen Kunst erwachsen sind, dürfen wir uns nicht an den Buchstaben der Tradition halten. Wir müssen ihren Geist erfassen. Welche Ursachen auch diesen Gebrauch eingeführt haben mögen: könnte Shakespeare heute wieder unter uns wandeln, so würde er sicherlich auf das energischste die Aufrechterhaltung des materiellen sichtbaren Ausdruckes der Idee verlangen, welche ihm vorschwebte, als er die Hauptintrigue seines Stückes in das griechische Altertum verlegte.

Das Genie tut nichts ohne Grund.

Wäre dieser auch verborgen, hüllte es auch seine Gedanken in rätselhafte,

schwer zu entziffernde Formeln, so dürfen wir trotzdem kein Jota an diesen Formeln ändern.

Je ungebräuchlicher sie sind, je dunkler ihr Sinn ist, um so weniger dürfen wir wagen irgend etwas wegzunehmen oder hinzuzufügen. So, wie sie sind, haben wir sie unverletzt späteren Zeiten zu überliefern. Ihnen ist es vielleicht vorbehalten dem Dasein solcher Sphinxe ein Ende zu bereiten. Goethe sagt, daß er in sein erhabenstes Werk, in den «Faust», viel hineingeheimnist habe. Jeder Künstler, jeder Poet haucht seinem Werke den Duft eines unausgesprochenen Gedankens ein, welcher von dem Gefühl früher erfaßt wird, als der Verstand ihn definiren kann.

Hüte man sich darum mit täppischem Finger auch nur ein Atom des Farbenstaubes zu zerstören, welcher mit zu dem Ganzen einer geistigen Blüte gehört.

Warum hat Shakespeare gerade die Namen Athen, Theseus, Hippolyta gewählt, die er doch so leicht mit anderen hätte vertauschen können? Sicherlich nicht ohne Grund. Man macht diese Namen aber zu abgebrochenen Dissonanzen, wenn man sie ihrer Attribute entkleidet. Ihre Kostüme und die Architekturen dürfen in Folge dessen nicht anders als im griechischen Stil hergestellt werden. Eben so sind für die Elfen nur Phantasiekleidungen passend, welche so viel als möglich Pflanzengestaltungen und dem Kostüme derjenigen Zeit, deren Ideen ihnen Leben gaben, anzupassen sind; ebenso ist drittens das Kostüm der Arbeiter durchaus mit dem gegenwärtig gebräuchlichen in Übereinstimmung zu bringen, da der Dichter schon durch ihre Namen andeutet, daß sie der Gegenwart, ihrem Jetzt und Später, angehören sollen.

Die Nuancen der verschiedenen Epochen liegen für gute Augen zu klar am Tage, als daß man ihr Hervortreten in der Darstellung vernachlässigen dürfte. Auch wäre es unrichtig annehmen zu wollen, daß die Namen Theseus und Hippolyta nur als Anklänge an die mythologischen Gewohnheiten der italienischen Poesie zu betrachten seien; denn Shakespeare hat sie nirgends von dem Gebiet der gesunden Vernunft Besitz nehmen lassen, wie es hier hätte geschehen können, wenn nicht eine leitende Idee ihr prismatisches Band um alle diese Verschiedenheiten geschlungen und nicht die poetische Phantasie — diese geheime Ordnerin des scheinbar Verwirrten — alles in ein und denselben magischen Schleier gehüllt hätte.

Wenige Organisationen sind derartig begabt, um das Schöne in seinen drei hauptsächlichsten Manifestationen zu empfinden und, wir möchten sagen: auszudrücken: in Gefühl und Leidenschaft, wie unser Herz sie empfindet; in Poesie und symbolischem Mythus, wie unser Geist sie erfaßt; in Typen und Bildern der edelsten und besten Triebe des Menschen, wie sie durch die Kunst dargestellt und verkörpert werden — mit anderen Worten: das zu lieben, was über das gewöhnliche Gute hinausgeht, Poesie zu verstehen und Kunst zu schaffen.

Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Wenige Formen der Kunst sind fähig Gefühle und Leidenschaften, wie sie im realen Dasein zum Ausdruck kommen, zu schildern und ihre Darstellung einesteils in Gestalten, wie die rege Phantasie des Volkes sie ihnen leiht, zu geben und anderenteils mit dem Verfahren zu verbinden, welches die Kunst anwendet, um sie den ihr eigenen Formen anzueignen. Shakespeare hat alle diese Einzelheiten vereinigt, deren innige

Verwandtschaft sich unter einer scheinbaren Entfernung verbirgt. Er hat das Gefühl und besonders die Liebe in ihrem unmittelbaren Einwirken auf das Leben geschildert und in den Geschicken seiner Hauptpersonen den Einfluß jener geheimnisvollen, überirdischen Wesen, mit welchen die Einbildung der Menschen sich stets beschäftigt hat, sichtbar werden lassen und alle Konturen auf das zarteste gemischt, ja mit dem leichtesten, duftigsten Crayon hingeworfen. Und mitten in alle diese Bilder stellt er mit ebenso natürlicher wie überraschender Nonchalance die Darstellung des unbeholfenen Treibens, der rohen und ungehobelten Anfänge, aus denen die Kunst sich losringt.

Obwohl es hier nur auf die dramatische Kunst abgesehen ist, so können doch sämtliche Künstler ein allgemeines Bild der bitteren, widerwärtigen Schwierigkeiten heraus finden, auf welche das Reproducieren, wie das Schaffen eines jeden Kunstwerkes stößt. Überall muß die Poesie, der Gedanke mit dem Handwerk, mit den Handlangern, welche sie verkörpern sollen sowie mit den diesen von ihrer untergeordneten Natur in den Weg gelegten Hindernissen kämpfen, um sich so mit Mühseligkeiten — deren Vielseitigkeit nur sie allein kennen — die Werkzeuge zu bilden, welche sie bedürfen.

. . . . . .

Mendelssohns Werk verdient den Beifall, welcher ihm überall zu Teil wird . . . und man kann überdies hinzufügen, daß ohne die Musik Mendelssohns eine der schönsten Blumen aus dem Strauß, welcher Shakespeares Scepter umblüht, schwerlich dem Publikum zugänglich genug geworden wäre, um sie als stehende Vorstellung des Repertoires fort und fort frisch zu erhalten.

* * *

Liszt's «Hamlet», die zehnte seiner zwölf Symphonischen Dichtungen ist nach des Meisters Bemerkung auf der handschriftlichen Partitur (im Liszt-Museum zu Weimar) im Juni 1858 entstanden. Liszt schrieb das Werk ursprünglich als «Vorspiel zu Shakespeare's Drama»; indessen ist es bis heute noch niemals als Einleitung zu Shakespeare's Tragödie im Theater gespielt worden, wo es gewiß tiefste Wirkung ausüben müßte. Aber auch im Konzertsaal hört man den «Hamlet» selten, und doch gehört gerade diese Symphonische Dichtung zu den innerlichsten Schöpfungen Liszt's, der selbst an ihr mit besonderer Vorliebe hing.

Wir haben gesehen, wie Liszt's Auffassung des «Hamlet» wesentlich durch Dawison's geniale Darstellungskunst beeinflußt worden war. Es scheint jedoch, als ob der Meister bei der Konzeption seines Tonwerkes sich wieder mehr der Auffassung Goethe's genähert habe, die er einst so entschieden abgelehnt hatte.

Wie Liszt überhaupt in seinen Symphonischen Dichtungen (man denke an den «Orpheus»!) Typisches, nicht Individuelles, musikalisch auszudrücken suchte, so ist auch der «Hamlet» die durch das Medium der Musik versinnbildlichte Tragödie eines

Menschen, der unter einer übermächtigen unentrinnbaren Aufgabe des Schicksals zusammenbricht, oder, um mit Goethe zu sprechen, «dem eine große Tat auf die Seele gelegt wird, die der Tat nicht gewachsen ist».

Daraus ergibt sich aber von selbst, daß es albern und sinnlos wäre, wollte man von Liszt das Drama Shakespeare's «en miniature» oder vielmehr «en musique» erwarten; — wie es dem Künstler aber gelingt, die Gestalt Hamlet's in ihrer symbolischen Wesenhaftigkeit durch die Töne zu beschwören, «wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden» — das steht nahezu ohne Beispiel in der Musik da.

Die erste Aufführung des «Hamlet» fand am 3. Juni 1886, also acht Wochen vor dem Hinscheiden des Meisters auf der 23. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, die als «Vorfeier des sechsundsiebenzigsten Geburtstages des Ehrenpräsidenten Dr. F. Liszt» gedacht war, in Sondershausen statt. Es war das erste und einzige Mal, daß Liszt, der selbst nie etwas für die Verbreitung seiner Werke getan hat, diese Tondichtung vom Orchester gehört hat — sie war vor nunmehr schon 28 Jahren geschaffen!

Gerade der «Hamlet» war seit Jahrzehnten die Zielscheibe einer ignoranten und boshaften Kritik gewesen.

Liszt äußerte sich darüber mit bitterem Humor zu Göllerich[1]):

Der «Hamlet» verdient schlecht rezensiert zu werden, ich hab' ihn aber ganz gern — es geht mir dabei wie manchen armen Eltern, die eine besondere Vorliebe für ihre verkrüppelten Kinder hegen . . . Unsereins nimmt, wenn ihm nichts einfällt, ein Gedicht her, dann geht's. Man braucht da gar nichts von Musik zu verstehen, denn man macht eben nur ganz einfach «Illustration».

Uns sei erlaubt, im «Hamlet» eins der bedeutendsten und tiefsinnigsten Werke Liszt's zu sehen — eine Schöpfung, die nur möglich wurde durch eine geheime innere Verwandtschaft des Genius mit dem Genius.

---

[1]) August Göllerich: Franz Liszt. Berlin [1908], S. 7.

Der Totenschädel in Hamlet's Hand.

Von

Hermann Türck.

In Shakespeare's eigenartigster Tragödie ist eine der merkwürdigsten Szenen die, in der Hamlet auf dem Friedhof beim Anblick der von dem Totengräber aufgeworfenen Gebeine die tiefsinnigen Betrachtungen über die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit aller irdischen Verhältnisse anstellt. Wer kann nicht alles der Besitzer eines solchen vor Hamlet's Füße kollernden Schädels gewesen sein! «Vielleicht war es der Kopf eines Politikers, den dieser Esel von Totengräber nun aussticht, eines Menschen, der gern unsern Herrgott selbst überlistet hätte . . . Das war vielleicht der gnädige Herr Soundso, der des gnädigen Herrn Soundso Pferd lobte, weil er es ihm gern abgebettelt hätte . . . Ja, ja, und nun gehört er der gnädigen Frau Made, ist ganz vom Fleisch gefallen und muß sich von einem Totengräber mit dem Spaten um die Kinnbacken schlagen lassen . . . Da ist wieder einer. Könnte das nicht der Schädel eines Rechtsgelehrten sein? Wo sind nun seine Spitzfindigkeiten, Schikanen, seine Kasus, seine Pfiffe? Warum leidet er's, daß dieser grobe Flegel ihn mit seiner schmutzigen Schaufel um den Hirnkasten schlägt, und hängt ihm keine Klage wegen Realinjurien an den Hals? Hum! Der Geselle war vielleicht seinerzeit ein großer Güterkäufer, mit Hypotheken, Pfandregistern, Reukäufen, doppelten Bürgschaften und Rechtsvorbehalten.»

Was sind nun alle Bestrebungen und Praktiken der kleingesinnten Menschen wert, wenn alles doch nur auf Vernichtung hinausläuft? Was ist das Ende von all den Besitztümern und Sicherheiten? Die wichtigen Dokumente, die den Besitz der Güter verbürgen sollen, werden auf Pergament geschrieben, das aus Schaf- und Kalbfellen gemacht wird, und Schafe und Kälber nennt Hamlet

die, die ihre Sicherheit darin suchen. Auch der, der über alle diese Leute gelacht und seinen Spaß mit ihnen getrieben hat, der lustige Schalksnarr des Königs, ist dahingegangen. Hamlet nimmt seinen Schädel in die Hand: «Laßt mich sehen! Ach, armer Yorik! Ich kannte ihn, Horatio. Ein Bursche von unerschöpflichem Humor, voll der herrlichsten Einfälle . . . Und jetzt, nicht ein Späßchen mehr, um dein eigenes Grinsen zu verspotten? Alles weggefault? Ei, so geh doch nun in die Kammer der gnädigen Frau und sag ihr: wenn sie auch zolldick Schminke auflegt, solch ein holdes Antlitz muß sie doch am Ende bekommen.»

Die Königin hat zuletzt nichts vor dem niedrigst geborenen Weibe voraus. Alle menschliche Größe schwindet früher oder später dahin, und übrig bleiben ein Häufchen Asche, ein paar Knochen, die auch in Staub zerfallen. So kann es kommen, daß «der Staub, vor dem» einst in der Gestalt des großen Alexander «die Welt gebebt, vor Wind und Wetter nun die Wand verklebt.»

Was bedeuten diese Reden Hamlet's? Sind sie nur als der Ausdruck seiner Melancholie aufzufassen? Hat Shakespeare im Hamlet nur den damals gerade viel behandelten Typus eines Melancholikers darstellen wollen? Haben Levin L. Schücking und seine Vorgänger recht, die den Dänenprinzen für einen Schwächling oder gemütskranken Menschen halten, der, statt seine Aufgabe zu erfüllen, sich nur in trübsinnigen Betrachtungen ergeht? Aber hat nicht schon Aristoteles darauf hingewiesen, daß alle genialen Menschen Melancholiker gewesen seien? Hat nicht selbst ein so ungeheuerlicher Tatenmensch wie Napoleon I. in seiner Jugend an weltschmerzlichen Stimmungen gelitten, die ihm sogar den Gedanken an Selbstmord nahebrachten? Als Leutnant schreibt er in sein Tagebuch: «Immer allein, selbst mitten unter den Menschen, komme ich nach Hause, um mich meinen einsamen Träumen und meiner Schwermut hinzugeben. Nach welcher Seite hat sie sich heute gewendet? Sie sinnt den Tod . . . Welche Raserei treibt mich an, meine Zerstörung zu wollen? Aber fürwahr! Was soll ich in der Welt? Da ich doch einmal sterben muß, wär's nicht gleich so gut, mich jetzt zu töten? . . . Da ich mein Leben damit beginne, Unglück zu erfahren, da nichts mir Freude bereitet, weshalb ein solches Leben ertragen? Wie entfernt sind doch die Menschen von der Natur! Wie feig, niedrig, kriecherisch sind sie!»

Ist es nicht, als ob man den Dänenprinzen reden hörte mit seiner Welt- und Menschenverachtung und seinen Selbstmord-

gedanken schon in seinem ersten Monolog und dann später, wenn er «Sein oder Nichtsein» erwägt?»

Nehmen wir zum Vergleich noch ein anderes größtes Genie, Goethe. War er ein Schwächling und nicht imstande, seine Aufgaben auch auf praktischem Gebiet zu erfüllen, weil er zuweilen trüben, ja geradezu verzweifelten Stimmungen unterworfen war und gelegentlich auch an Selbstmord dachte? Am 3. Dezember 1812 schrieb er an Zelter, als sich dessen Stiefsohn erschossen hatte: «Über die Tat oder Untat selbst weiß ich nichts zu sagen. Wenn das *taedium vitae* den Menschen ergreift, so ist er nur zu bedauern, nicht zu schelten. Daß alle Symptome dieser wunderlichen, so natürlichen als unnatürlichen Krankheit auch einmal mein Innerstes durchrast haben, daran läßt Werther wohl Niemand zweifeln. Ich weiß recht gut, was es mich für Entschlüsse und Anstrengungen kostete, damals den Wellen des Todes zu entkommen, so wie ich mich aus manchem spätern Schiffbruch auch mühsam rettete und mühselig erholte.» Und am 26. März 1816 schreibt Goethe an Zelter: «Vor einigen Tagen kam mir zufälligerweise die erste Ausgabe meines Werthers in die Hände und dieses bei mir längst verschollene Lied fing wieder an zu klingen. Da begreift man denn nun nicht, wie es ein Mensch noch vierzig Jahre in einer Welt hat aushalten können, die ihm in früher Jugend schon so absurd vorkam.»

Wie «absurd» auch dem Dänenprinzen die Welt erschien, erfahren wir ja schon in seinem ersten Selbstgespräch:

> «Wie ekel, schal und öd' und unersprießlich
> Erscheint mir diese Welt und all ihr Wesen!
> Pfui über sie! Ein wüster Garten ist's,
> Der wild in Samen schießt, von geilem Unkraut
> Dicht überwuchert!»

Wie sich eine Verwandtschaft dieser großen Geister gerade in diesen weltschmerzlichen Stimmungen zeigt, ersehen wir daraus, daß Napoleon «Werther's Leiden» siebenmal gelesen hat und bei seinem Zusammentreffen mit Goethe sofort davon zu reden begann. Das Beispiel Napoleon's und Goethe's' lehrt uns also, daß eine pessimistische Weltauffassung und melancholische Stimmungen mit Neigung zur Selbstzerstörung sehr wohl verbunden sein können mit genialster Tatkraft und höchster schöpferischer Wirksamkeit. Darum hören wir auch am Schluß unserer Tragödie durch den heldenmütigen Fortinbras das Endurteil gesprochen, indem der

Dichter ihn als den dem genialen Dänenprinzen ebenbürtigen und daher zum Urteil berufenen großen Menschen von Hamlet sagen läßt:

«Er hätte sich, wär' er hinaufgelangt,
Höchst königlich bewährt».

Betrachten wir noch einmal die Kirchhofszene und fragen wir uns: Was hat Hamlet an dieser Stätte der Trauer und der Verwesung zu schaffen? Wir erfahren von keinem besondern Anlaß, der ihn dahin geführt hätte. Also ist es ein gelegentlicher Einfall, eine entsprechende Stimmung, die ihn die Toten aufsuchen läßt. Eine Bemerkung Goethe's kann uns anleiten, die Erklärung für dieses Verhalten Hamlet's zu finden. Im 16. Buch von «Dichtung und Wahrheit» heißt es mit Bezug auf Spinoza: «Nur wenige Menschen gibt es, die, um allen partiellen Resignationen auszuweichen, sich ein- für allemal im ganzen resignieren,» die also, um nicht immer von neuem schmerzlichen Enttäuschungen ausgesetzt zu sein, ein- für allemal darauf verzichten, in dieser «absurden» und «stets unvollkommenen Welt» eine wahrhafte, endgültige Befriedigung zu erlangen. «Diese Menschen überzeugen sich von dem Ewigen, Notwendigen, Gesetzlichen und suchen sich solche Begriffe zu bilden, welche unverwüstlich sind, ja durch die Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden.»

So wird auch der geniale Hamlet durch die Betrachtung des Vergänglichen in seiner Auffassung der ewigen Werte nicht erschüttert, sondern bestärkt. Wenn alle irdischen Güter sich als flüchtig und nichtig erweisen, so vermag die Seele des hochentwickelten Menschen nur noch an dem höchsten, dem ewigen Gut, dem *summum bonum*, haften zu bleiben. Der geniale Mensch kann daher unter Umständen das Bedürfnis haben, sich das Hinschwinden aller zeitlichen Güter recht eindringlich vor Augen zu führen. Wo aber tritt die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge deutlicher zutage als auf dem Kirchhof, da wo alle menschliche Größe und Schönheit in Staub zerfällt? Keine Haltung ist für den genialen Dänenprinzen bezeichnender als die mit dem Totenschädel in der Hand. Erinnern wir uns auch an jene bedeutenden Gemälde, auf denen vor einem in tiefe Betrachtung versunkenen Heiligen oder einer frommen Büßerin neben dem Kruzifix und der Bibel ein Totenschädel dargestellt ist. Durch die Betrachtung des Vergänglichen, dessen deutlichstes Symbol der Totenschädel ist, wird die fromme Seele frei von dem Einfluß, den sonst die vergäng-

lichen irdischen Dinge auf sie ausübten, so daß sie sich nunmehr ganz den himmlischen Dingen zuzuwenden vermag. Ein heldenmütiger genialer Mensch wie Hamlet kann gerade durch solche Betrachtungen den Antrieb zum freiesten, kühnsten, selbständigsten Handeln gewinnen. Denn wenn alles hier auf Erden äußerst ungewiß, unsicher und vergänglich ist, so braucht man keinen blutigen Ernst mit den ungewissen, unsicheren und vergänglichen Dingen zu machen und kann in der kühnsten Weise vorwärtsschreiten, ohne sich um den unbestimmten Ausgang und Erfolg zu sorgen. Auch der allergrößte Erfolg eines Welteroberers wie Alexander endet ja schließlich mit der Vernichtung seiner Person und der Zerstückelung seines Werkes. Befreit von der Sorge um den stets unsicher bleibenden Ausgang seines Handelns und frei von der Wertschätzung der vergänglichen irdischen Dinge, in denen kein wahres, dauerndes Glück enthalten sein kann, geht das Genie durchaus selbständig seinen Weg in einer Art von erhabenem Spiel, in großangelegter schöpferischer Tätigkeit, nur geleitet durch höhere Eingebungen, überzeugt von seiner besonderen Mission und im Vertrauen auf seinen Stern. Ein wahrhaft freier Mensch läßt sich seine Tätigkeit durch andere nicht vorschreiben, er stellt sich in einen höheren Dienst und ist allein seinem Schöpfer verantwortlich. Ein unfreier Mensch wie Claudius ist stier befangen durch seine Gier nach dem Weib und der Krone, die er für so überaus wertvolle Güter hält, daß er darüber zum Brudermörder wird. Ebenso ist Laertes ganz unfrei und einseitig bedingt durch seinen wahnsinnigen Rachedurst, so daß er Ehre und Gewissen darüber preisgibt. Das sind Menschen, die nichts von Vergänglichkeit und Ewigkeit wissen und die nicht über, sondern unter den Dingen stehen und nicht die Verhältnisse beherrschen, sondern von ihnen beherrscht werden. Hamlet aber unterscheidet sehr wohl das Vergängliche vom Ewigen. Sein frommer Sinn äußert sich mehrfach. Nach ihm existiert «eine Gottheit, die unsern Plänen Form gibt und Gestalt, wie aus dem Groben wir sie hauen mögen», er ist fest davon überzeugt, daß «die Vorsehung selbst über den Fall eines Sperlings waltet», er sieht die Dinge unter dem Gesichtspunkt des Ewigen, *sub specie aeternitatis*, und darum ist sein Verhalten so ganz anders als das des verbrecherischen Claudius und des wild rachsüchtigen Laertes zu beurteilen. Hamlet ist, ohne es sich bereits klar zum Bewußtsein gebracht zu haben — daher seine Selbstanklagen — der innerlich freie Mann, der über der ihm von

seinem Vater übertragenen Aufgabe steht. Er kann sie ausführen, er kann aber auch die Ausführung unterlassen oder aufschieben, ohne daß er sich etwas damit vergibt. Wer ist denn dieser Claudius? Morgen schon vielleicht ein Würmerfraß, «ein Ding, ein Unding». «Ein Menschenleben ist als zählst du Eins.» Er kann jeden Augenblick mit dem König ein Ende machen. Wer sein eigenes Leben so gering einschätzt wie Hamlet, ist jederzeit Herr des Lebens der andern. Und daß es dem Prinzen nicht an der nötigen Härte und Entschlußkraft fehlt, sehen wir an der Art, wie er im Gemach der Mutter den Lauscher hinter dem Vorhang ersticht und wie er die falschen Freunde Rosenkranz und Güldenstern statt seiner in den Tod schickt. Auf Hamlet's Verhalten dem König gegenüber aber wirft eine Stelle in den von Shakespeare gelesenen Essays von Montaigne ein helles Licht. Im 27. Kapitel des 2. Buches mit der Überschrift «Die Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit» schreibt Montaigne:

«Einem jeden fällt es in die Augen, daß mehr Herzhaftigkeit und Geringschätzung des Gegners dazu gehört, seinen Widersacher zu besiegen als ihm den Rest zu geben, ihn im Schach zu halten als ihn zu töten. Ja, sogar der Wunsch nach Rache findet seine Rechnung besser dabei; denn dessen Absicht geht doch dahin, den entsprechenden Eindruck auf den Gegner zu machen . . . Töten wir einen Menschen, so heißt das so viel, als ihn vor unseren weiteren Angriffen sicherstellen . . . Ja, wir tun ihm den liebreichsten Dienst von der Welt, indem wir ihm einen leichten und geschwinden Tod verschaffen . . . Ihn niederzumachen ist wohl gut, um einem zukünftigen Angriff zuvorzukommen, aber nicht, um eine schon erlittene Beleidigung zu rächen. Eine solche Tat geschieht mehr aus Furcht als aus Tapferkeit, mehr aus Vorsicht als aus Herzhaftigkeit, sie scheint mehr zu unserer Sicherheit als zur Bekämpfung des Feindes zu dienen. Es ist klar, daß wir durch sie dem wahren Zweck der Rache und der Sorgfalt für unsere Ehre entsagen. Wir fürchten nämlich, der Gegner werde uns noch einmal antasten, wenn wir ihm das Leben lassen. Du machst ihn nicht um seinet-, sondern um deinetwillen nieder . . . Wenn wir uns auf unsere Fähigkeit verlassen könnten, stets die Oberhand über unsern Feind zu behalten und nach Belieben mit ihm umzuspringen, so würde es uns doch wahrlich sehr leid tun, wenn er uns durch seinen Tod entwischte.»

Diese wichtige Stelle lautet in Florio's Übersetzung, die

zuerst 1603 erschien und die Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach schon vorher im Manuskript gelesen hat:

«Every man seeth, it is more bravery and disdaine for one to beat his enemie, than make an end of him; and to keep him at a bay, than make him die. Moreover, that the desire of revenge is thereby alayed: and better contented; for, it aymeth at nothing so much as to give or shew a motion or feeling of revenge onely of her self . . . we affoord him the favourablest office of life, which is to make him dye speedily and as it were insensibly . . . *To kill a man, is good to escape a future offence, and not revenge the wrongs past.* It is rather an action of feare, than of bravery: Of precaution, than of courage: Of defence, than of an enterprise. It is apparant, that by it, we quit both the true end of revenge, and the respect of our reputation: If he live we feare he wil or may charge us with the like. It is not against him, it is for thee, thou riddest thy selfe of him . . . If we thought by vertue to be ever superiors unto our enemy, and at our pleasure gourmandize him, it would much grieve us he should escape us, as he doth in dying.»

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Stelle für Shakespeare bei der Ausführung der Hamletgestalt mitbestimmend gewesen ist. Gewiß, es kann viel mehr Gefahr mit einem solchen Verhalten dem Gegner gegenüber verbunden sein, als wenn man ihn möglichst rasch kalt zu machen sucht. Aber der kühne, tapfere Hamlet, der beim Kampf mit den Piraten als erster auf das feindliche Schiff springt und der von seinem Leben sagt, daß es ihm keine Nadel wert sei, scheut eben keine Gefahr, während Claudius in schurkischer Weise den Laertes dahin zu bringen weiß, daß dieser den Versuch macht, den Gegner ohne eigene Gefahr durch Hinterlist aus dem Wege zu räumen.

Um aber Hamlet's Handlungsweise ganz zu verstehen, müssen wir bedenken, daß er, wie ich in meinen Schriften «Der geniale Mensch» und «Faust-Hamlet-Christus» genauer ausgeführt habe, sich in einer inneren Krisis befindet, die ihm die Existenz oder Nichtexistenz des Claudius fast gleichgültig erscheinen läßt. Der Zusammenbruch seiner optimistischen Weltauffassung angesichts der Vorgänge nach dem Tode seines edlen Vaters, noch bevor er von dessen Ermordung erfahren hat, bewegt ihn aufs tiefste. Daß die Welt so «absurd» ist, daß die Menschen «so entfernt von der Natur, so feige, niedrig, kriecherisch» sind, daß seine eigene Mutter sich einem Faun an den Hals werfen konnte, nachdem

sie einem Apollo angehört hatte, hat ihn völlig außer sich gebracht. Damit hat er sich erst innerlich auseinanderzusetzen. Der eine Claudius ist für ihn, nachdem er dessen Untat erfahren hat, eigentlich nur ein Beispiel dafür, wie es in dieser absurden Welt zugeht. Wenn dieser eine Schurke beseitigt ist, bleibt die Welt noch immer so absurd wie sie war. So läßt er den Verbrecher noch eine Weile am Leben, indem er darauf baut, daß sich schon eine Gelegenheit finden werde, mit ihm abzurechnen. «Bald ist's geschehn. Die Zwischenzeit ist mein.» Der heldenmütige Hamlet fürchtet seinen Gegner nicht, und darum können in seiner großen Seele außer dem Gedanken an Vergeltung noch andere Gedanken wohnen, Gedanken von ewigem Wert. Er sucht den Weg, der zur Wahrheit leitet, und dieser Weg führt ihn auch über den Kirchhof. Der Totenschädel in seiner Hand lehrt ihn die Flüchtigkeit und Nichtigkeit aller zeitlichen Güter erkennen. So gibt es denn in Wahrheit nur ein einziges Gut, das festzuhalten lohnt, das ewige Gut. Das Leben für sich betrachtet bleibt völlig absurd und sinnlos. Es gewinnt nur eine Bedeutung und einen Sinn im Zusammenhang mit der Gottheit; sie gilt es zu verehren, es gilt, ihr zu vertrauen in allem Tun und Lassen und gleichmütig entgegenzunehmen, was uns von der Vorsehung bestimmt ist: Sieg oder Niederlage, Leben oder Tod. «Bereit sein, das ist alles.»

Shakespeare's Krankheit und Tod.

Von

San.-Rat Dr. A. Guthmann (Potsdam).

Shakespeare starb erst 1616, und sein letztes Stück wurde schon 1613 oder gar 1611 geschrieben. Dieses Verhalten nennen die Shakespeare-Leugner geradezu — rätselhaft, — dabei starb Bacon erst 1626 —, während die Shakespeare-Forscher den Umstand aus psychologischen Gründen durchaus erklärlich fanden. Nach dem Brand des Globetheaters, der Hauptstätte seiner Wirksamkeit und dem wahrscheinlichen Verlust wertvoller Manuskripte hätte sich der reiche Poet nach dem Vorbild seines «Montaigne» zu beschaulicher Muße in das Landstädtchen Stratford zurückgezogen. Die Erklärung scheint nicht durchgreifend. Es ist schwer begreiflich, daß ein Gehirn von der schier göttlichen Shakespeareschen Größe aus nur philosophischer Überlegung plötzlich ganz aufs Schaffen verzichtet haben sollte. Aber der moderne Arzt, der die Ursachen der Arteriosklerose kennen gelernt hat, kann in diesem Fall dem Historiker eine wertvolle Unterstützung leisten. Geschichtliche Angaben über die Krankheit besitzen wir nicht; die ärztliche Diagnose muß sich aufbaun auf der Vorgeschichte, sog. Anamnese, dem Lebensgang und Leidensverlauf. Der Arzt geht in ganz andrer Weise an den Gegenstand heran, als es der philologische Forscher bisher tat. Statt hier ein angebliches Rätsel lösen zu wollen, sieht er vielmehr in der Periode dieses Schweigens ein Zeichen, das ihm die Stellung seiner Diagnose erleichtert. Auch Nichtärzte fanden bereits früher instinktiv die rechte Spur. Gervinus, den das bloße Studium seiner Werke so tief in das Leben des Dichters eindringen ließ, bemerkt kurz: «Shakespeare scheint lange Zeit krank gewesen zu sein.»

Wir wissen von dem Poeten, daß er einem guten Schoppen zum mindesten — nicht abhold war. Falstaff's anheimelnde Worte:

«Ich will in meiner Kneipe meine Ruhe haben», scheinen dem Dichter selbst aus der Seele gesprochen, und wenn Shakespeare wirklich, wie manche behaupten, den Spitznamen «Falstaff» getragen hätte, so würde er in seinen Stammlokalen dem «Eberskopf» und der «Seemaid» nicht eben wegen besonderer Mäßigkeit aufgefallen sein. Das «Potatorium», wie wir es jetzt nennen, gehörte damals wohl zum guten Ton und scheint bei den Dramatikern besonders im Schwung gewesen zu sein. Peele und Greene gingen frühzeitig am Trunk zugrunde, Marlowe wurde in einer Taverne erstochen. Daneben muß die Völlerei jener Leute, die ihre Bissen noch mit der Hand in den Mund schoben, eine erschreckliche gewesen sein. Dazu kam die immer mehr zunehmende Unsitte des Rauchens, gegen das König Jacob eine Abhandlung schrieb. Seine Untertanen sollten doch nicht aus dem Mund einen Schornstein machen. Wohl anzunehmen, daß Shakespeare auch geraucht hat, glich doch die Taverne gewiß oft einem Tabakskollegium, . . . nur statt leichten Holländers — echter Virginia. Auch sonst ist Shakespeare kein Duckmäuser gewesen. Aus den Sonetten wissen wir, daß er sich mannhaft aus dem Sumpf der Sinnlichkeit, der ihn zu verschlingen drohte, herauszuarbeiten versuchte. Es ist ein — Teufelsköder . . . Das weiß die Welt, doch wer kann widerstehen? Der Himmel lockt, — zur Hölle mußt du gehen . . . — Die damalige Zeit war sehr unhygienisch, das Lebensalter der historischen Persönlichkeiten durchschnittlich ungewöhnlich kurz.

In Shakespeare's Anamnese wäre zu schreiben: Alkohol, vielleicht Nikotin, starker Esser, zeitweilig Ausschweifungen, angestrengte geistige Arbeit. Wenn sich bei einem solchen Leben im Alter von 49 Jahren arteriosklerotische Erscheinungen zeigten, so möchte der moderne Mediziner das nicht nur natürlich finden, sondern er würde die Zeitigung einer solchen Folge im allgemeinen einfach — befürchten. Eine genaue Diagnosenstellung war nicht die Sache der damaligen Ärzte, die wir von unserm Standpunkt vielfach als Kurpfuscher bezeichnen müssen. Als sich bei unserm Dichter anno 1611 oder 1613 die ersten Zeichen von Arteriosklerose einstellten, fanden die Ärzte keine Krankheitszeichen. Aber der Patient fühlte sich dauernd müde, litt an leichtem Schwindel, bemerkte, daß seine Produktionen nicht mehr auf der Höhe waren, und so zog er sich, da er sich's leisten konnte, ins Privatleben zurück. Die meisten Forscher glauben, daß der Dichter im «Sturm» Abschied von der Bühne genommen hat. Prospero's Worte «Ihr

Elfen von den Hügeln . . .» und das Zerbrechen seines Zauberstabs deutet man im Sinne des Lebewohls. Das Schaffen großer Geister strömt aus dem Unterbewußtsein, und Erschaffenes mutet ihrem eigenen Wachsinn oft fremdartig an. Der leidende Poet mag sich noch an andern Stellen unbewußt mit dem Magier indentifiziert haben. — Prospero regt sich plötzlich auf und bittet verwirrt wegen seiner Schwäche um Verzeihung. Seine Aufregung muß seltsam erscheinen, weil ihm der Mordanschlag des Viehes Caliban durchaus nicht neu ist, sondern nur ein «darauf Besinnen». «In solcher Aufregung habe ich meinen Vater noch nie gesehn», ruft Miranda. Sie spricht in Erkenntnis dieser «krankhaften» Irritabilität von «distempered anger». Und warum die Todesahnungen? . . Sie werden durch das Verschwinden der Geisterschauspieler und Kulissen nur dürftig motiviert. Wenn er dann sagt, daß der große Erdball (Doppelsinn-große Globetheater) in nichts zergehen muß mit allen, die — daran teilhaben (all which it inherit), so klingt die Anspielung unverkennbar persönlich. «Wir sind ein Stoff gleich wie des Traums Gespinst. In Schlaf gebettet liegt das kurze Leben.» Und wörtlich weiter: «Verzeih die Schwäche (weakness)! Mein alter Kopf denkt unklar. Besorge dich nicht wegen meiner Hinfälligkeit (infirmity)!»

Zweifellos war bei Shakespeares Schaffen das Unterbewußtsein im vollendeten Maße tätig, berichteten doch seine Kollegen, daß Kopf und Hand stets bei ihm zusammengingen. Bis Ende des Jahres 1615 lebte Shakespeare in verhältnismäßig erträglichen Zuständen, wenigstens kam es zu keinen lebensgefährlichen Krankheitserscheinungen. Doch im Beginn des Jahres 1616 begann er — wie historisch feststeht — zu kränkeln, jedenfalls in ausgesprochener Weise, da er ein Testament machte. Die Worte darin «Bei guter Gesundheit und voll erhaltenem Gedächtnis» stellen eine Formel dar, die es mit der Wahrheit nicht so genau nimmt. Aus der Natur der chronischen Arteriosklerose läßt sich vermuten, daß Herzstörungen, die wir heute vielleicht für sehr ernst halten würden, einzusetzen begannen. Ein gesundheitsgemäßes Leben hat der Patient dabei nicht geführt. Denn nach dem Bericht des Geistlichen John Ward und einer anderen Überlieferung trat die Krankheit in ein tötliches Stadium nach — einer übermäßigen Trinkerei. «Er wurde danach von einem Fieber ergriffen.» Der Ward'sche Bericht begegnete bisher keinem sonderlichen Vertrauen; der moderne Kritiker weiß, daß Alkohol kein Fieber erzeugt, und ist an

genauere Diagnose gewöhnt. Der alte Pfarrer hat aber in diesem Fall nicht ganz Unrecht. Nicht der Gesunde, doch der Arteriosklerotiker kann durch Alkoholvergiftung Fieber bekommen, als Folge einer sog. embolischen Gefäßverstopfung in inneren Organen, vorzüglich der Lunge. Das vom Alkohol gepeitschte Herz reißt Blutgerinnsel von verkalkten Gefäßwänden los und treibt sie an die erwähnten Stellen, die sich dadurch entzünden. Sehr möglich, daß sich so etwas hier ereignete. Auf jeden Fall aber wird ein arteriosklerotisches Herz durch Alkoholvergiftung gefährlich geschwächt, gerät oft ganz aus dem Takt, so daß die Blutzirkulation stockt und in Hautgewebe wie Körperhöhlen wässrige Flüssigkeit tritt. Das Hautödem wird, besonders im Gesicht, weit mächtiger, wenn sich noch eine Nierenentzündung, auch durch Alkohol und Arteriosklerose entstehend, mit den übrigen Leiden vergesellschaftet. Die Krankheit trat zu Frühlingsbeginn in heftigerer Form auf, als die Dichter Ben Jonson und Michael Drayton ihren Stratforder Freund besuchten, und als derselbe sich endlich entschloß, das bereits im Januar fertiggestellte Testament zu unterschreiben. Die drei Unterschriften des Testaments und die drei andern authentischen Signaturen, sämtlich aus den Jahren 1612—1616, lassen nach graphologischem Urteil auf Alkoholtremor oder Nervenleiden schließen, somit die Vermutung bestätigend, daß der Dichter jahrelang krank war. Noch heute gibt es an schweren chronischen Krankheiten Leidende, die «noch gar nicht ans Sterben denken»; unser unvergleichlicher Humorist war gewiß im großen und ganzen solch ein — Optimist. Er starb am 23. April. Die gefährliche Wendung der chronischen Krankheit, bzw. die eingetretene Komplikation dauerte, von etwa Mitte März an gerechnet, ca. 4—5 Wochen. Man hatte in London einer zeitgenössischen Äußerung zufolge des Dramatikers Tod nicht «so bald» erwartet. Die aus der Lebensgeschichte vermutete Diagnose Arteriosklerose fügt sich restlos in den Rahmen der Überlieferungen. Aber noch etwas — Positiveres zur Erhärtung einer der ärztlichen Hypothese, die Totenmaske! Nicht die angebliche, im Mainzer Trödelladen aufgefundene Kesselstädter, sondern die echte, soweit sie aus den Zügen des 1623 aufgestellten Grabmonuments erkennbar wird. Bildhauerische Messungen haben ergeben, daß der holländische Steinmetz Janssen den Shakespeare-Kopf auf diese Art hergestellt hat, aber auf sehr ungeschickte Weise. Ein rundes Gesicht, kleine geistlose Augen, kaum eine Ähnlichkeit mit dem wirklichen Shake-

speare, wie er in dem von Ben Jonson beglaubigten Stich der Folio erscheint. Die unbegreifliche Ungleichheit der beiden einzigen authentischen Darstellungen erwies sich seit Generationen als harte Nuß für die Kritiker. Die angebliche Kesselstädter Totenmaske trägt magere, edle durchgeistigte Züge. Ihre Verteidiger nehmen darum an, eine Hypothese auf die andre pflanzend, daß der Steinmetz der Büste unter Zugrundelegung ihres Originals die abgemagerten Züge künstlich voller gestaltet habe. Als ob ein krankes Gesicht immer — mager sein müßte. . . . Wie, wenn es sich hier im Gegenteil um ein etwas ödematöses Gesicht mit verschwollenen Augenlidern gehandelt hätte, in dem vom Steinmetz die ungeschickt ein Oval in Rund verwandelnden Ausgleichsversuche gemacht wären! Es ist ganz unwahrscheinlich, daß ein mageres, im übrigen normales Antlitz in so unähnliche Form verbessert wurde, dagegen steht zu vermuten, daß eine unzulängliche Kunst nicht imstande war, krankhafte Formen wieder zur Normalität zurückzuführen.

Mit einem Stein, den auszugraben Kraftverschwendung erschien, füllt die Forschung bisweilen eine schmerzhaft empfundene Lücke ihres stolzen Gebäudes. Welchen Nutzen könnte eine Unterhaltung über die Krankheit und den Tod Shakespeare's bringen? . . . Sie vermag verständlicher zu machen, als bisher, warum der große Geist jahrelang geschwiegen hat, und sie kann für Entscheidungen über Echtheit von Shakespeare-Bildern von ausschlaggebender Bedeutung werden.

Anmerkung. Ich habe gerne einem Mediziner das Wort gegeben, der auf Grund seiner Fachkenntnisse ein Bild von Shakespeare's körperlichem Zustand zu zeichnen versucht, obwohl die literarhistorischen Tatsachen mir verbieten ihm in allem beizustimmen. W. K.

Hat Calderon Shakespeare gekannt?

Die Quellen von Calderon's «La Cisma de Ingalaterra».

Von

Marie Schütt (Hamburg).

Die Frage, ob Calderon Shakespeare's Werke gekannt, d. h. im Urtext gelesen habe, ist meist verneint worden, vereinzelt aber auch bejaht; am nachdrücklichsten von Hubert Reade in «A Spanish Romeo and Juliet»[1]) und von Wolfgang v. Wurzbach in «Shakespeare's Henry VIII. und Calderon's La Cisma de Ingalaterra»[2]).

Die Ähnlichkeiten, die Reade zwischen «Romeo and Juliet» und «La Devocion de la Cruz» feststellt, sind zu unbestimmt, um ein Abhängigkeitsverhältnis zu beweisen. Wurzbach's Gründe schienen ihm selbst gewichtig genug, seine eigenen schweren Bedenken aufzuheben. Er sagt[3]): «Je tiefer und eingehender man mit Calderon's Werken vertraut wird, desto mehr sträubt sich die Kritik vor dieser Annahme. Es sieht gar nicht danach aus, als wenn Calderon englische Literatur oder gar Shakespeare im Original gelesen hätte; und nur die Parallelstellen, die offenkundigen Plagiate an den Charakteren, und die antagonistische Tendenz seines «Cisma» belehren uns eines Besseren».

Diese Annahme kann aber doch erst dann als bewiesen gelten, wenn durch eine genaue Untersuchung der übrigen Quellen Calderon's festgestellt ist, daß die vermeintlichen Übereinstimmungen zwischen seinem und Shakespeare's Werk sich aus ihnen nicht erklären lassen. Das ist aber in Wurzbach's Aufsatz nicht geschehen. Seine Beweisführung beruht in der Hauptsache auf dem Vergleich der beiden Dramen «Heinrich VIII.» und «La Cisma de Ingala-

[1]) Westminster Review 161, 1904, p. 195ff., 278ff.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch 32, 1896, p. 190ff.

[3]) a. a. O. p. 210.

terra» selbst. Über die Quellenfrage sagt er[1]): «Calderon benutzte als historische Quelle für sein Drama wahrscheinlich das Volksbuch Historia del gran Cisma de Ingalaterra con suo factores Enrico VIII. y la impia Isabella; aus dessen Titel, welcher Anna Bullen als englische Jezabel bezeichnet, die Tendenz deutlich genug hervorgeht, und die Quelle dieses Buches selbst Nicolai Sanderi De origine ac progressu schismatis Anglicani, 1598." Soweit ich sehe, ist man über diese etwas unbestimmte Quellenangabe bisher nicht hinausgekommen. In der neuesten Behandlung der Werke Calderon's, M. V. Depta's «Pedro Calderon de la Barca» (1925), ist sie fast wörtlich übernommen[2]).

Wurzbach scheint die spanische Quelle nicht zugänglich gewesen zu sein, jedenfalls zieht er zum Vergleich nur die lateinische heran, und auch diese nur sehr allgemein. Leider fehlt auch eine Angabe darüber, woher ihm der Titel des spanischen Buches bekannt geworden ist; gerade in diesem Falle wäre das wichtig. Es ist nämlich im Jahre 1588[3]) eine spanische Übersetzung des Werks Sander's aus der Feder des bekannten Jesuiten Pedro de Ribadeneira erschienen unter dem Titel «Historia Ecclesiastica del Cisma de Ingalaterra». Es liegt nun die Vermutung nahe, daß diese Übersetzung mit dem von Wurzbach angeführten «Volksbuch» trotz des etwas anders lautenden Titels identisch ist. Es ist aber natürlich auch nicht ausgeschlossen, daß Ribadeneira's Buch wieder eine neue Bearbeitung erfahren haben könnte mit Aufnahme weiterer vielleicht volkstümlicherer Elemente. Der Ehescheidungsprozeß Heinrichs VIII. erregte in Spanien, dem Heimatlande der Katharina, großes Interesse. Das beweist außer der Übersetzung Ribadeneira's die «Chronik König Heinrichs VIII.»[4]), von der elf Handschriften bekannt sind. Ribadeneira hat nachweislich zwei Stellen aus dieser Chronik übernommen[5]). Daß Calderon sie ge-

---

[1]) a. a. O. p. 207.

[2]) a. a. O. p. 56.

[3]) Die von Wurzbach zitierte Ausgabe Sander's ist nicht die erste. Es kam schon im Jahre 1586 in Ingolstadt eine Ausgabe heraus, die selbst von einer römischen abgedruckt war.

[4]) Chronicle of King Henry VIII. of England, being a contemporary record of some of the principal events of the reigns of Henry VIII and Edward VI, written in Spanish by an unknown hand. Translated by M. S. Hume, London 1889.

[5]) a. a. O. Introduction XIV.

kannt hat, ist wohl möglich; als Quelle für sein Cisma kommt sie jedoch nicht in Betracht. Es scheint aber nicht ausgeschlossen, daß derselbe Stoff auch in einer anderen Fassung als der kirchengeschichtlich orientierten des Ribadeneira und der stark volkstümlichen der Chronik, die vermutlich von einem spanischen Kaufmann oder Soldaten verfaßt ist, nach Spanien gekommen ist. In England selbst lassen sich zwei Hauptversionen feststellen: eine historisch-konfessionell interessierte, hauptsächlich vertreten durch Harpsfield's «History of the Divorce» und Sander's «De origine ac progressu Schismatis Anglicani», und eine andere, die die menschliche Seite der Vorgänge stärker hervorhebt. Diese fand ihre erste Formung in Cavendish's «Life of Wolsey», wurde übernommen von den großen Chroniken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und gelangte von hier aus in Shakespeare's «Heinrich VIII». Eine Mischung beider Fassungen findet sich in dem zunächst Baily, dann Hall zugeschriebenen «Life of Fisher»[1]), das sich nach einer Aussage von John Pits 1580 in der Bibliothek der englischen Benediktiner in Dieulouard befand[2]). Zwischen spanischen und englischen Katholiken bestand damals ein reger Verkehr. Auch für Fisher als Märtyrer der katholischen Kirche war in Spanien Interesse; seine Bücher wurden dort verbreitet. Es scheint durchaus nicht unmöglich, daß auch seine Biographie mit Cavendish's Darstellung des Scheidungsprozesses nach Spanien gelangte. Eine einigermaßen vollständige Übersicht über das gesamte historische Material, das Calderon als Quelle gedient haben könnte, ließe sich natürlich nur im Lande selbst gewinnen. Hier sollte nur auf einige Möglichkeiten hingewiesen werden. Es läßt sich aber, glaube ich, schon auf Grund des zugänglichen Materials mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß Calderon das Werk Ribadeneira's benutzte, und daß sich aus dieser Quelle die anscheinenden Übereinstimmungen mit Shakespeare ohne Annahme unmittelbarer Abhängigkeit erklären lassen[3]).

Das der Handlung zugrunde liegende Liebesverhältnis der Anna Bullen mit dem Franzosen Carlos stammt nicht aus Riba-

---

[1]) Vgl. aber über die Verfasserfrage van Ortroy: Vie du bienheureux Martyr Jean Fisher. Brüssel 1893.

[2]) De illustribus Angliae Scriptoribus. Douay 1619, p. 803. Vgl. van Ortroy: Dissertation Préliminaire.

[3]) Die Stellenangaben im folgenden beziehen sich auf die mir vorliegende Ausgabe der «Historia Ecclesiastica». Madrid 1781.

deneira[1]), und Calderon entfernt sich naturgemäß von seiner historischen Quelle, je mehr diese Liebeshandlung sich entwickelt. In den Eingangsszenen aber lassen sich ganze Abschnitte mit entsprechenden Kapiteln der «Historia» vergleichen. Beim Beginn sehen wir Heinrich VIII. eingeschlafen über der Abfassung seines Buches gegen Luther. Im Traum erscheint ihm die ihm noch unbekannte Anna Bullen, die das Geschriebene auslöscht. Der König erwacht und erzählt seinen Traum dem Kardinal Wolsey. Er beginnt jedoch mit einer längeren Einleitung über die Geschichte seiner Ehe, und diese folgt inhaltlich, zum Teil wörtlich genau dem «Argumento» und den beiden ersten Kapiteln der Historia. In beiden ist erst die Rede von den Leistungen der Engländer für den Glauben, dann von der Ehe des Prinzen Arthur, Heinrich's Bruder, mit Katherina, die jedoch nicht vollzogen worden sei *«por su edad* tan *tierna* y por su poca *salud»* (so Calderon I, 1 vgl. Rib. p. 2. y aun por *su tierna edad,* flaca *salud* . . . dexó à la Princesa —).

Weiter erzählt Heinrich von der eigenen Ehe mit der Witwe des Bruders

Vgl. Cald. I, 1:

Los ingleses y españoles	Die Engländer und Spanier
Para conservar la paz	um den Frieden der beiden
De los dos reinos, conciertan	Reiche zu bewahren, kamen überein
Con paracer de hombres doctos	Unter der Zustimmung gelehrter Männer,
Que yo me case con ella	Daß ich mich mit ihr verheiratete

mit Rib. 7:

Y Julia *con paracer de varones doctisimos,* y gravisimos, dispenso con ellos para que se pudiesen casar — *por conservar* la union *y paz* que entre los Reyes, y *Reynos* de Espana y Ingalaterra habia.

Und Julius erteilte ihnen, unter Zustimmung höchst gelehrter und ernsthafter Männer, seinen Dispens, so daß sie heiraten konnten — um die Einigkeit und den Frieden zu bewahren, der zwischen den Herrschern und den Reichen von Spanien und England bestand.

Auch die weiteren Ausführungen Heinrichs von der Geburt seiner Tochter und ihre Anerkennung als Erbin decken sich mit der Historia.

Der Stoff der 2. Szene, in der Wolsey im Selbstgespräch seine ehrgeizigen Pläne enthüllt, entspricht inhaltlich dem 4. Kapitel der Historia, die 3. bis 5. Szene, die der Einführung und Charakterisierung Anna Bullen's dienen, dem 7. Die auffälligste Überein-

[1]) Es findet sich hier (p. 25) nur eine kurze, ganz allgemein gehaltene Bemerkung über das zügellose Leben der Anna Bullen am französischen Hofe.

stimmung in den späteren Teilen des Dramas findet sich bei der Erzählung des Narren über Wolsey's Grabmal (III, 2).

Pasquin (Narr):	Pasquin:
Vengo	Ich komme
Tan elevado y absorto	So erhoben und hingerissen
Como admirado y suspenso	Wie voll Verwunderung und Verwirrung
De una cosa que hoy he visto.	Über eine Sache, die ich heute gesehen habe.
Volseo:	Wolsey:
Pues ¿Que has visto?	Nun, was hast du gesehen?
Pasquin:	Pasquin:
Vuestra intierro.	Euer Grabmal.
Oh, que gran capilla haceis.	O, was für eine große Kapelle baut Ihr.
Para un pajaro pequeño	Für einen kleinen Vogel
Muy grande jaula es aquella.	Ist das ein sehr großer Käfig.
Mas ¿No sabeis lo que pienso?	Aber, wißt Ihr, was ich denke?
Que no habeis de enterrar	Daß Ihr Euch nicht darin
Vos en ella.	begraben lassen könnt.

Dieser Szene liegt zweifellos die folgende Stelle der «Historia» zugrunde (p. 59). «Es sagen einige, daß Wolsey sich zu seinen Lebzeiten ein kostbares Grabmal bauen ließ für seine Beisetzung und daß, als er eines Tages kam, um es zu besehen, ein Narr, den er bei sich hatte, zu ihm sagte: Warum gibst du so viel Geld zwecklos aus? Denkst du hier begraben zu werden? Dann sage ich dir, daß du, wenn du stirbst, nicht haben wirst, womit du dein Begräbnis bezahlen könntest.»

Dies dürfte genügen zum Beweis, daß Ribadeneira's Werk selbst oder eine wenig veränderte Bearbeitung desselben Calderon vorgelegen haben muß. Was ergibt sich nun aus dieser Quelle im Hinblick auf die angebliche direkte Abhängigkeit des «Cisma» von «Heinrich VIII.»?

Wurzbach stützt seine Behauptung, wie wir oben gesehen haben, auf dreierlei: die Parallelstellen, die offenkundigen Plagiate an den Charakteren, die antagonistische Tendenz.

Was zunächst die antagonistische Tendenz betrifft, so ist es allerdings auf den ersten Blick auffällig, daß von zwei Dramen, die in der Hauptsache denselben Stoff behandeln, die Scheidung Heinrich's VIII. von Katharina und die Ehe mit Anna Bullen, das eine mit der Taufe der Elisabeth, das andere mit der Huldigung vor Maria schließt. Die Frage ist nun, ob hier ein wirklicher Antagonismus vorliegt, d. h. ob Calderon mit Bewußtsein sein Drama

so und nicht anders konstruiert hat, als dem Aufbau «Heinrich's VIII.» entgegengesetzt. Daß an sich die Behandlung des Stoffes bei einem englischen und spanischen Dichter verschieden ausfallen mußte, ist selbstverständlich. Offenkundiger Antagonismus kann daher nur in der Huldigungstendenz liegen: hie Elisabeth — hie Maria. Der Bau von Shakespeare's «Heinrich VIII.» hat bekanntlich viel Kopfzerbrechen verursacht. Die Verherrlichung der Elisabeth zum Schluß paßt schlecht zu dem ersten Teil des Dramas, in dem unumstritten Katherina die Heldin ist, und Anna Bullen zwar keine direkt unrühmliche, aber doch eben auch keine rühmliche, jedenfalls eine sehr unbedeutende Rolle spielt. Hier hat offenbar eine bewußte Tendenz die dramatische Einheit des Baues zerstört. Wie ist es aber mit Calderon's «Cisma»?

Der Zwiespalt, in den der englische Dichter geriet, bestand für ihn nicht. Sein Drama ist ganz einheitlich von der ersten bis zur letzten Szene nach der äußeren und inneren Handlung hin straff und folgerichtig gebaut. Die Handlung ist mit wenigen Sätzen umschrieben: Heinrich VIII. ist leidenschaftlich verliebt in Anna Bullen. Kardinal Wolsey benutzt diese Leidenschaft, um sich an der Königin Katharina zu rächen, die ihn wegen seines Hochmuts und seiner Habsucht verachtet, und zugleich an ihrem Neffen, Kaiser Karl, der ihn in seinen Hoffnungen auf die Papstkrone getäuscht hat. Er rät deshalb Anna Bullen, dem König ihre Gunst zu versagen, falls er sie nicht zur Königin mache, und dem durch die Weigerung aufs äußerste gereizten Heinrich, sich von Katherina zu scheiden. Der König folgt dem Rat, aber mißtrauisch gemacht durch sein böses Gewissen, wird er zum Horcher und belauscht so eine Szene zwischen Anna und ihrem früheren Liebhaber Carlos, dem französischen Gesandten am englischen Hofe. Er läßt sie verhaften und hinrichten und beschließt, von Reue gepackt, Katherina wieder in ihre Rechte einzusetzen. Da muß er erfahren, daß sie bereits gestorben ist und an ihrer Stelle, zugleich entsprechend dem Wunsch der Sterbenden, für ihre Tochter zu sorgen, läßt er das Parlament der Maria huldigen.

Ein Leser, der Shakespeare's Stück nicht kennt, würde wohl nicht auf den Gedanken kommen, daß das «Cisma» die ausgesprochene Tendenz hat, Maria zu verherrlichen. Daß Calderon, falls er Shakespeare's «Heinrich VIII.» kannte, sich in der Gestaltung des Schlusses seines Dramas davon beeinflussen ließ, ist gewiß möglich. Aber ein Beweis liegt meines Erachtens nicht darin. Der Verlauf

der Handlung bis zum Schluß ist einheitlich und verständlich auch ohne solche Kenntnis.

Wurzbach schätzt aber die Bedeutung, die Shakespeare's Werk für Calderon gehabt haben soll, noch höher ein. Er sagt: „Man darf nicht vergessen, daß es lediglich Shakespeare's Drama Heinrich VIII. gewesen sein kann, welches den Unmut eines spanischen Dichters wie Calderon in solchem Grade wach rufen konnte, daß er sich zu einem Gegendrama veranlaßt fühlte[1]).» Denn in der Geschichte, meint er, habe Maria ihre Kronrechte genügend dokumentiert. Es ist wieder zuzugeben, daß Shakespeare's Werk Calderon anregen konnte, aber nur Shakespeare's Werk? Voraussetzung wäre, daß nur politischer und religiöser Unmut und nicht die einem Stoffe innewohnenden poetischen Möglichkeiten einen Dichter wie Calderon zu dessen Gestaltung bewegen konnten.

Wie stark sogar Ribadeneira die künstlerische Potenz seines Stoffes empfand, wenn ihm vielleicht auch nur seine lehrhafte bewußt wurde, zeigt seine Vorrede:

> Man sieht darin sehr lebendig und mit den ihm eigentümlichen Farben gemalt einen der stärksten und schrecklichsten Stürme, welchen die katholische Kirche bisher innerhalb eines Reiches durchgemacht hat. Man sieht einen mächtigen König, der alles begehrt, was ihm vor Augen kommt, und alles ausführt, was er will, eine blinde und heftige Leidenschaft, bewaffnet mit Raserei und Macht —, man sieht die Standhaftigkeit und Heiligkeit der Königin Katherina: die Teilnahme und Gerechtigkeit des römischen Papstes: die Meinung der anderen Fürsten; die Frechheit und Schändlichkeit der Anna Bullen, die Schmeicheleien und Betrügereien der Minister des Königs. —

Solche Empfehlung eines Stoffes sollte nicht zur Anregung eines Dramatikers genügen? Von Bedeutung könnte ferner das 33. und 34. Kapitel gewesen sein, in denen wiederum in lehrhafter Absicht, aber mit starker künstlerischer Wirkung das Ende der beiden Königinnen einander gegenübergestellt wird. Wichtig ist, daß Calderon auch hier den Zug fand, daß Heinrich nach dem Tode Katherinas große Reue zeigte. Die Ereignisse brauchten nur ein wenig zusammengerückt werden, und die weitere reale historische Entwicklung fortgeschnitten, dann war der Ausgang von Calderon's Stück gegeben.

Die Ähnlichkeit in der Charakterzeichnung war Wurzbach's zweiter Beweisgrund. Heinrich und Anna scheiden hierbei natürlich aus; sie sind selbstverständlich nicht die Gestalten Shakespeare's. Freilich auch nicht völlig die Ribadeneira's; doch das

[1]) a. a. O. p. 192.

berührt unsere Frage nicht. Wie steht es aber mit Katherina und Wolsey? Selbst wenn es richtig wäre, daß die Konzeption ihrer Charaktere bei Shakespeare und Calderon die gleiche ist, so wäre damit noch nichts bewiesen. Es müßte dann noch erst nachgewiesen werden, daß diese Auffassung Shakespeare eigentümlich war, was, wenigstens in den wesentlichen Zügen, nicht der Fall war. Katherina und Wolsey waren beide in den eigentlichen Reformationsstreit nicht mehr verwickelt, ihre Bilder sind daher von Haß und Gunst der konfessionellen Parteien kaum verwirrt. Katherina erscheint fast überall als die an ihrem Schicksal unschuldige leidende Frau, die trotzdem ihre königliche Würde bis zuletzt wahrt. Dieser letzte Zug ist bei Shakespeare stärker betont als bei Ribadeneira und bei Calderon. Shakespeare läßt Katherina noch auf dem Sterbebett einen Diener entlassen, weil er die gewohnte Form ihr gegenüber nicht voll gewahrt hat, und läßt sie sehr harte Worte über den eben verstorbenen Wolsey sprechen, während Calderon's Katherina zwar dem Günstling stolz gegenübertritt, aber dem Gestürzten vergibt.

Auf Katherinas Rede antwortet bei Shakespeare Griffith (IV, 2):

Noble madam,
Men's evil manners live in brass: their virtues
We write in water. May it please your highness
To hear me speak his good now?

Kath.: Yes, good Griffith;
I were malicious else.

Grif.: This cardinal,
Though from an humble stock, undoubtedly
Was fashion'd to much honour from his cradle.
He was a scholar, and a ripe and good one;
Exceeding wise, fair-spoken and persuading:
Lofty and sour to them that loved him not,
But to those men that sought him, sweet as summer.
And though he were unsatisfied in getting,
Which was a sin, yet in bestowing, madam,
He was most princely: ever witness for him
Those twins of learning that he raised in you,
Ipswich and Oxford! one of which fell with him,
Unwilling to outlive the good that did it;
The other, though unfinish'd, yet so famous,
So excellent in art and still so rising,
That Christendom shall ever speak his virtue.
His overthrow heap'd happiness upon him;

For then, and not till then, he felt himself,
And found the blessedness of being little:
And, to add greater honours to his age
Than man could give him, he died fearing God.

Solch versöhnende Auffassung in Wolsey's Wesen fehlt bei Calderon völlig. Worin die eigentliche Größe dieses Mannes bestand, seine überragende staatsmännische Begabung, ist erst spät erkannt worden. Seine eigene und die unmittelbare Folgezeit sah nur seine menschlichen Eigenschaften und Taten, seine Habsucht und Prunksucht, seinen glänzenden Aufstieg und jähen Sturz. Die verschiedene Beurteilung seines Charakters beruht eigentlich nur auf einer mehr oder weniger freundlichen Ausdeutung derselben offenkundigen Dinge. Shakespeare mit seinem Gefühl für menschliche Größe und seinem Sinn für die Vielseitigkeit der menschlichen Natur, sah ihn plastisch, reich und groß im Guten wie im Bösen. Calderon sieht in ihm einseitig das Böse. Wenn trotzdem zum Schluß ein versöhnendes Licht auf ihn fällt, so kommt es von der göttlichen Gnade her, die den Sünder bereuen läßt, nicht von den lichten Seiten seines eigenen Wesens.

Man könnte sagen, das könne bei der grundverschiedenen Einstellung der beiden Dichter zu Welt und Leben gar nicht anders sein. Eben darum aber ist es so sehr schwer, wenn nicht unmöglich, aus der Charakterkonzeption auf eine Beeinflussung schließen zu wollen. Ein Beweis der Abhängigkeit, der dann aber auch durch Unterschiede in der Auffassung nicht zu entkräften wäre, kann schließlich doch nicht aus dem Gefühl, sondern nur aus der sorgfältigen Vergleichung des Gedankeninhalts und Wortlauts genommen werden.

Auch Wurzbach sieht die Parallelstellen für den entscheidenden Beweis an[1]). Er führt deren zwei an.

Calderon II, 16 sagt die Königin:

Dios mire por ti! Ay Enrique!	Gott behüte Dich! Ach Heinrich,
El cielo te abra los ojos!	Der Himmel öffne Dir die Augen.

Shakespeare II, 2 sagt der Lord Chamberlain:

Heaven will one day open
The King's eyes, that so long have slept upon
This bold man.

Die Situation, in der die Worte gesprochen werden und ihr Sinn sind in beiden Fällen ganz verschieden. Bei Calderon sagt

[1]) a. a. O. p. 210.

sie die Königin am Schluß der Parlamentsszene, und zwar im Hinblick auf Heinrichs ganzes Verhalten in der Scheidungsangelegenheit; bei Shakespeare fällt das Wort in einem Gespräch unter den Adligen, lediglich im Hinblick auf Wolsey's Machenschaften. Die Ähnlichkeit liegt also nur in den Worten: «Der Himmel öffne ihm die Augen.» Ein derartig allgemeiner Ausruf aber einem leidenschaftgeblendeten Manne gegenüber, der auch in Ribadeneira's Prosa wiederholt als «ciego» bezeichnet wird[1]), ist wohl kaum beweiskräftig.

Anders liegt es allerdings mit der zweiten von Wurzbach angeführten Parallelstelle:

Calderon I, 4 sagt Carlos von Anna Bullen:

Y aunque en publico la ves Catolica, pienso que es En secreto Luterana.	Und obgleich man sie in der Öffentlichkeit als Katholikin sieht, denke ich, daß sie im geheimen Lutheranerin ist.

und Shakespeare III, 2 sagt Wolsey:

What though I know her virtuous
And well deserving? yet I know her for
A spleeny Lutheran — —

Nun findet sich bei Ribadeneira[2]) folgende Stelle:

Seguia la secta Luterana, aunque no dexaba de oir Misa, come si fuera Catholica.

Sie folgte der lutheranischen Sekte, obgleich sie nicht aufhörte, Messe zu hören, als ob sie eine Katholikin wäre.

Der Gegensatz bei Calderon entspricht also inhaltlich dem bei Ribadeneira: Anna ist öffentlich katholisch, im geheimen Lutheranerin, während bei Shakespeare Wolsey lediglich ihre Tugend ihrem Luthertum entgegensetzt. Aber die Form ist der Shakespeareschen allerdings auffällig ähnlich.

Die Frage konzentriert sich also jetzt darauf, ob wir diese Übereinstimmung in der Form als Beweis der Abhängigkeit ansehen müssen oder ob wir sie nicht doch, angesichts der möglichen Grundlage bei Ribadeneira, als Zufall gelten lassen können. Zu berücksichtigen ist jedenfalls auch, daß es tatsächlich die einzige derartige Stelle ist. Sollten sich wirklich, wenn Calderon Shakespeare's Drama selbst gelesen hätte, so wenig nachweisbare Anklänge finden lassen?

Wir haben bisher nur von den Übereinstimmungen zwischen

[1]) a. a. O. p. 22 u. a.
[2]) a. a. O. p. 25.

Shakespeare und Calderon gesprochen. Richtet man aber einmal das Augenmerk auf die Unterschiede, so muß doch schon dies auffallen, daß in zwei Werken, die in der Hauptsache denselben Stoff behandeln, so wenig vergleichbare Szenen sich finden. Zu den 51 Szenen, die Calderon's «Cisma» hat, bietet «Heinrich VIII.» nur drei Parallelszenen: die erste Begegnung Heinrichs mit Anna, die Scheidungsszene und den Sturz Wolsey's.

Die Begegnungsszene muß sich schon deswegen bei beiden Dichtern verschieden gestalten, weil bei Calderon Anna dem König bereits im Traum erschienen ist, und er sie beim ersten Anblick, zunächst entsetzt und verwirrt, wiedererkennt. In «Heinrich VIII.» lernt der König sie auf einem Tanzfest des Kardinals kennen. Auch bei Calderon findet sich später eine Szene (II, 4) wo Anna vortanzt. Doch konnte er diesen Zug bei Ribadeneira finden, der von ihr sagt [1]):

> Sie war im übrigen körperlich sehr wohl gestaltet und schön; sie hatte einen gewinnenden Zug um den Mund und große Anmut und Ungezwungenheit beim Tanz.

Auch der Sturz Wolsey's mußte verschieden motiviert werden. Bei Shakespeare fällt Wolsey infolge seiner zweideutigen Haltung in der Scheidungsfrage. Er versucht die Scheidung, die er erst unterstützt hat, zu hindern, sobald er erfährt, daß Heinrich Anna zu heiraten gedenkt, die er als Lutheranerin für gefährlich hält. Ein Brief von ihm an den Papst fällt Heinrich in die Hände, ebenso ein Verzeichnis seiner Schätze. Das Verlangen nach ihnen und der Haß des Adels gegen den stolzen Emporkömmling tun das übrige. Bei der letzten Begegnung gibt Heinrich dem Kardinal nach einigen ironischen Andeutungen die abgefangenen Briefe und überläßt ihn dann sich selbst. Bei Calderon fällt Wolsey lediglich dem Haß der Anna zum Opfer, die seine Ansprüche an ihre Dankbarkeit und seine mögliche Rache fürchtet. Heinrich entsetzt ihn sofort aller seiner Ämter und macht ihn zum Bettler. Bei beiden Dichtern folgt ein Monolog Wolsey's; der Gedankengang ist bei beiden psychologisch konsequent und daher nicht übereinstimmend. Shakespeare's Wolsey ist über den Zorn des Königs überrascht, untersucht die ihm übergebenen Papiere, erkennt die Unabwendbarkeit seines Sturzes und vergleicht sein Leben mit der auf- und untergehenden Sonne. Calderon's Wolsey erkennt plötzlich mit

[1]) a. a. O. p. 24.

Entsetzen, daß die Frau, die nach einer Prophezeiung seinen Untergang herbeiführen sollte, nicht wie er geglaubt, Katherina, sondern Anna Bullen ist. Er wünscht ihr den Tod durch Henkershand.

Es bleibt nun noch die Scheidungsszene zu betrachten übrig. Bei Shakespeare handelt es sich um eine wirkliche Gerichtssitzung, entsprechend dem historischen Vorgang, wie er ihn in den Chroniken dargestellt fand. Calderon läßt dagegen in einer Parlamentssitzung den König die Scheidung einfach aussprechen. Die ganze Szene besteht nur aus einer Rede des Königs und einer Antwort der Königin. So auch bei Ribadeneira (p. 46). Die Auseinandersetzung der Königin mit Wolsey, wie sie sich bei Shakespeare im Anschluß an die englischen Chroniken findet, fehlt bei den Spaniern. Wurzbach hat die Verwandtschaft in der Rede der Königin besonders hervorgehoben als Beweis der Abhängigkeit Calderon's. Bei Ribadeneira fand er nur folgende kurze Angabe:

> Sie flehte ihn auf den Knien an, daß, da seine Majestät in seinem Reiche wäre und sie darin eine Fremde, er ihr die Erlaubnis gäbe, daß sie in Rom vor dem Papst als Vater aller Christen und oberstem Richter und Freund des Königs, ihr Recht verfolgen könnte.

Heinrich gewährt die Bitte aus Höflichkeit. Bei Calderon steht hier wie bei Shakespeare eine längere Rede von großer poetischer Schönheit. Übereinstimmend enthalten beide die Appellation nach Rom, die ja aber auch bei Ribadeneira zu finden ist. Sonst ist der Gedankengang verschieden. Calderon's Königin beteuert, daß nicht der Verlust der Krone sie schmerze, sondern der Verlust seiner Liebe; im Bewußtsein, sie zu besitzen, würde sie in der größten Einöde glücklich sein. Sie fürchtet die Folgen, die eine Trennung für Heinrich selbst und die englische Kirche haben können. Sie appelliert an den Papst, den Stellvertreter Gottes. Heinrich's Vorschlag, zu ihrem Neffen Kaiser Karl nach Spanien zurückzukehren, weist sie zurück, da sie nicht Karls Zorn gegen ihren Gemahl erregen will, ebenso aber den, in ein Kloster einzutreten. Im Palast, als Heinrichs Gemahlin, wird sie leben oder sterben. Calderon's Katherina ist ganz das liebende Weib, das sich selbst über den Gatten vergißt. Shakespeare's Katherina ist trotz aller Liebe und Ergebenheit, die auch sie zeigt, doch selbstbewußter. Sie fordert Gerechtigkeit von Heinrich, fragt ihn, welche Ursache sie ihm zu seinem Vorgehen gegeben habe, erinnert ihn an alles, was sie in den 20 Jahren ihrer Ehe für ihn getan, auch daran, daß die Ehe einst nach reiflicher Überlegung von ihren Vätern beschlos-

sen worden sei, und bittet schließlich um Aufschub, bis sie sich mit ihren Freunden in Spanien beraten habe. Diese Analyse zeigt, daß der Gedankeninhalt der beiden Reden keine Ähnlichkeit miteinander hat.

Trotzdem fühlt man in ihnen — darin hat Wurzbach zweifellos Recht — eine stärkere Verwandtschaft als zwischen Calderon's poetischer Ausführung und der knappen Darstellung der Historia. Die Frage ist, ob diese Verwandtschaft nur auf der dichterischen Formung beruht gegenüber der Prosa Ribadeneira's oder ob doch vielleicht ein Einfluß, wenn nicht des Gedankens, so doch einzelner Ausdrücke vorliegt. Wir stoßen dabei auf eine bemerkenswerte Tatsache. Man vergleiche die Stelle:

Siento ver te con enojos	Ich empfinde es schwer, dich erzürnt zu sehen
E haber te dado occasion	Und dir Ursache gegeben zu haben
A extremos tan rigorosos.	Zu so harten Mitteln zu greifen.
Y si no; para saber	Und wenn nicht; damit du wissest
Cual deste desdichas lloro	Was für Unglück ich beweine
Ponme in oscura prison —	Wirf mich in einen düstren Kerker —

mit folgender:

Now *if there be any just cause* that you can allege against me either of dishonesty or other matter, wherby you may put me from you, I am content to part with shame and rebuke; *but if there be none*, then, I pray you, let me have justice at your hands.

Die Stelle stammt in dieser Fassung aus Holinshed; bei Shakespeare fehlt der zweite verneinende Konditionalsatz «but if there be none», auf den es hier ankommt. Der Gedanke bei Calderon und Holinshed ist nicht völlig derselbe, aber die Ähnlichkeit der Form ist auffällig. Die Stellen stehen jedenfalls in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie die, die von Wurzbach als die Abhängigkeit beweisend angeführt wurde.

Dieselbe Stelle findet sich, mit ganz geringfügiger Abweichung, in dem oben erwähnten «Life of Fisher». Es scheint demnach nicht ausgeschlossen, daß die Scheidungsszene in dieser oder irgendeiner andern historischen Darstellung, aber in der Formulierung Cavendish's, Calderon vor Augen gekommen ist.

Fassen wir das Ergebnis zusammen:

Übereinstimmung im Gedankengang und Wortlaut beweisen, daß Calderon als historische Quelle Ribadeneira's «Historia Ecclesiastica» benutzt hat, möglicherweise in einer späteren Bearbeitung.

Eine auffällige Ähnlichkeit in der Formulierung einer Stelle

der Scheidungsszene läßt es möglich erscheinen, daß diese Calderon in der weit verbreiteten Fassung Cavendish's vorgelegen hat.

Wurzbach's Beweise werden durch Vergleich mit der historischen Quelle sehr entkräftet: der Aufbau der Handlung läßt sich aus ihr verstehen ohne Annahme antagonistischer Tendenz. Für die Parallelstellen bietet sie Anhaltspunkte.

Die Charaktere Wolsey's und Katherinas erweisen sich bei näherer Betrachtung einesteils als nicht Shakespeare eigentümlich, andererseits auch als bei ihm und Calderon nicht völlig übereinstimmend.

Im ganzen betrachtet zeigen die beiden Dramen bei der Behandlung des gleichen Gegenstandes so wenig Vergleichbares, daß schon deshalb eine direkte Abhängigkeit unwahrscheinlich ist.

Die Untersuchung kann und will nicht beweisen, daß Calderon Shakespeare's Werk nicht gekannt haben kann; sie will nur zeigen, daß der endgültige Beweis, daß er es gekannt haben muß, noch nicht als erbracht gelten kann, und damit die ganze Frage, ob Calderon Shakespeare im Urtext gelesen habe, nach wie vor offen bleibt.

Nekrologe.

Mathieu Lützenkirchen.

Unerwartet rasch, erst 61 Jahre alt, aus der Vollkraft seine Schaffens heraus, ist am 23. August 1924 Mathieu Lützenkirchen in München aus dem Leben geschieden. In einem Zeitraum von beinahe drei Jahrzehnten ist sein Name in ehrenvoller Weise mit dem Münchner Hofschauspiel und seinen Leistungen verbunden gewesen. Drei Jahrzehnte ist er an erster Stelle gestanden. Mit der Erinnerung an ihn verknüpfen sich zahlreiche schöne und unvergeßliche Darbietungen des ehemaligen bayerischen Hoftheaters. Auch in der weiteren deutschen Theaterwelt hat sein Name einen guten Klang gehabt.

Von Angelo Neumann's Prager Landestheater hatte Possart ihn 1895 in die Isarstadt geholt. Gleich vielen andern, die sich am deutschen Theater einen Namen gemacht, war auch Lützenkirchen, ein Kölner Kind, durch die tüchtige erzieherische Schule Heinrich's am Heidelberger Stadttheater gegangen. Von da führte ihn der Weg über Halle und Königsberg 1888 nach Prag, wo er Liebhaber und jugendliche Helden spielte und sich u. a. in einem von Neumann inszenierten Hebbel-Zyklus rühmlichst hervortat.

In München wurde er Ferdinand, Carlos, Mortimer, Romeo, Clavigo. Ein starkes, hinreißendes Temperament, ein echtes, natürliches Feuer, das erst in späteren Jahren mehr und mehr durch einen zum Grübeln geneigten Verstand, ja stellenweise durch eine Liebe zum Tüfteln gezügelt wurde, gab den schauspielerischen Leistungen seiner Jugendjahre ihre Farbe. In glänzender Erinnerung steht neben vielem anderen sein Brackenburg, den er bei einer Neueinübung von 1911 erstmals mit der Rolle des Egmont vertauscht hat. Bei der bemerkenswerten Neuinszenierung des «Hamlet» durch Savits von 1895, der ersten, die im Gegensatze zu dem allgemeinen damaligen Brauche eine völlig unveränderte und ungekürzte Wiedergabe des Gedichtes wagte, wurde Lützenkirchen der eindrucksvolle Vertreter der Titelrolle. Er konnte damals als einer ihrer besten

Vertreter gelten. Die beliebte Neigung zu weichlicher Sentimentalität, zu einer einseitigen Hervorkehrung des schwachherzigen Träumers blieb seiner Darstellung fern. Feuer und Wärme, Männlichkeit, starke Leidenschaftlichkeit gaben seiner Gestaltung des Dänenprinzen ihr Gepräge (vgl. die glückliche Charakterisierung bei Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, S. 123). Es war für das Aussehen dieser ursprünglich vortrefflichen Leistung kein Glück, daß die Rolle allzu lange in seinem Besitze blieb, auch zu einer Zeit, wo er körperlich über sie hinausgewachsen war und wo seine durch zahlreiche Wiederholungen erworbene technische Fertigkeit die Stärke des seelischen Erlebens vielfach zu gefährden drohte.

Zu Lützenkirchen's besten Rollen gehörte zu allen Zeiten sein Mark Anton. Die Mischung zwischen ehrlichem überzeugungsvollem Feuer und klug berechnendem Komödiantentum lag seiner individuellen Begabung ganz besonders. Seine Leichenrede in der Forumszene war ein Meisterstück, die ihre hinreißende Wirkung niemals verfehlte. Hier haben die zunehmenden Jahre der Bedeutung dieser ausgezeichneten Leistung keinen Eintrag getan. Sie zeigte nicht die geringsten Spuren des Alterns. Er hätte sie bis in seine letzten Jahre spielen können. Ein Seitenstück zu dieser Leistung auf dem Gebiete des Lustspiels war sein Petruccio. Frisch, lebendig, liebenswürdig, voll Humor und übermütiger Laune — ohne die Entgleisungen nach der Seite des Rüpelhaften, die bei dieser Rolle zur übelsten Tradition auf dem Theater geworden sind.

Neben den Rollen des ausgesprochenen Heldenfachs griff Lützenkirchen schon verhältnismäßig früh auf einzelne Aufgaben des Charakterfachs über: Richard III., Franz Moor. Bei der letzteren Rolle mit ganz besonderem Glück, auch wenn ihm die Steigerung der letzten Akte in die höchsten Höhen der Tragik versagt blieb. Es wäre vielleicht zu seinem Glück gewesen, wenn er schon früher seine Wirksamkeit auf das gesamte Charakterfach konzentriert hätte. Denn seine idealen Heldengestalten litten vielfach unter der überwiegenden Arbeit des Verstandes. Dazu kamen die Einflüsse der naturalistischen Schule, die für Lützenkirchen in gleicher Weise verhängnisvoll zu werden drohten, wie sie es seinerzeit für Krastel in Wien — in einer mißverstandenen Nachahmung Salvini's — geworden waren.

Man konnte nichts Verkehrteres tun und Lützenkirchen kein größeres Unrecht zufügen, als wenn man ihn — wie es von seiten einer unfähigen Kritik vielfach geschehen ist — den Vertretern

einer «rhetorischen» oder «deklamatorischen» Schule zuzählte und ihn in einen Gegensatz zu setzen suchte zu den sog. «modernen» Spielern. Man verkehrte den Tatbestand dadurch in das Gegenteil. Lützenkirchen hatte, durch die Lehren des Naturalismus beeinflußt, eine beinahe krankhafte Scheu vor allem, was man «Pathos» oder «Deklamation» zu nennen pflegt. Er suchte sie zu meiden wie das höllische Feuer. Seine Bemühung um eine unrichtig verstandene «Natürlichkeit» veranlaßte ihn unzählige Male, seine schönsten Wirkungen in klassischen Rollen zu gefährden und zu zerstören durch einen unvermittelten Übergang aus dem Schwung der erhobenen Rede in einen nüchternen modernen Konversationston. Er litt unter einem nicht genügend ausgebildeten Stilgefühl. Er suchte sich gegen die selbstverständliche Erkenntnis zu sträuben, daß die Natürlichkeit ein relativer Begriff ist. Dadurch wurden viele seiner besten klassischen Darbietungen in späterer Zeit geschädigt. Er zerpflückte seine Rollen naturalistisch, er zerschnitt sie mit dem Seziermesser; etwas Nüchternes, Kleines und Kleinliches klebte ihnen vielfach an, es fehlte der große hinreißende Zug. Diese Mängel seiner Kunst lagen weniger an ihm — seine schöne ursprüngliche Begabung wäre stark genug gewesen, sie siegreich überwinden zu können — als an den unseligen Einflüssen eines verkehrt verstandenen Naturalismus und an dem Mangel einer starken führenden Hand, die ihm gerade in den entscheidenden Jahren vielfach gefehlt hat.

Lützenkirchen's ausgesprochen modernes Empfinden, sein Drang nach «absoluter» Natürlichkeit kam ihm zugute bei allen modernen Rollen, in denen er eine Fülle des Guten und Wertvollen gegeben hat. Er war viele Jahrzehnte hindurch ein glänzender Röcknitz, er war ein ausgezeichneter Hjalmar Ekdal, eine Gestalt, deren seltsame Mischung zwischen Wahrheit und sich selbst belügendem Schein seiner eigenen Natur ganz besonders entgegenkam. Sein Rosmer war von einem eigentümlichen persönlichen Reize umspielt und hätte eine ausgezeichnete Leistung werden können, wenn ihm für den Schluß die letzte seelische Vertiefung und der unbeschreibliche poetische Rhythmus dieser Szenen gegeben gewesen wäre. Vielfach blieb er mehr der in souveräner Weise mit seinen hervorragenden schauspielerischen Mitteln arbeitende und seiner Wirkungen auf den Hörer genau sich bewußte Spieler als der in die letzten Tiefen des Seelenlebens dringende Menschendarsteller.

Auf klassischem Gebiet vollzog sich für Lützenkirchen im Lauf

der letzten Jahre mehr und mehr der Übergang in das ältere und das Charakterfach — in tastendem Suchen nach neuen Aufgaben, die seiner besonderen Begabung lagen. Nathan, Shylock, Tartüff — sorgfältige, mit peinlicher Liebe zum Kleinen ausgearbeitete Leistungen, mit vielen gut beobachteten Einzelheiten, ohne aber im Gesamtbild immer erschöpfen zu können. Eine der meist ausgeglichenen und besten Schöpfungen seiner reiferen Jahre war sein Kaiser Rudolf in Grillparzer's «Bruderzwist in Habsburg». Lützenkirchen's alter Kaiser war trotz einiger leichter Entgleisungen nach der Seite des Naturalismus, und trotz der nicht restlosen poetischen Durchleuchtung der herrlichen Sterbeszene, eine im Gesamtbild ausgezeichnete, höchst eindrucksvolle Leistung, wie sie nicht zum Alltäglichen in der Theaterwelt zu gehören pflegt. Es war — eine eigentümliche Fügung des Schicksals! — die letzte Rolle, die er vor seinem Tode gespielt hat. Als letzte Worte auf dem Schauplatz seiner mehr als vierzigjährigen Tätigkeit hat er die des sterbenden kaiserlichen Sonderlings gesprochen:

Aus Spanien komm ich, aus gar harter Zucht,
Und eile dir entgegen — nicht mehr deutsches,
Nein, himmlisch Vaterland! — Willst du? — Ich will!

Als «Possart-Schüler» hat eine gewisse Richtung der Theaterkritik Lützenkirchen vielfach zu bezeichnen beliebt. Sie war der anfechtbaren Meinung, ihm damit nichts Schmeichelhaftes zu sagen. Die öffentliche Meinung wurde mit solcher Charakterisierung jedenfalls irregeführt. Mit dem, was für Possart's Kunst bezeichnend war, hatte Lützenkischen sehr wenig gemein. Er haßte, was nur entfernt an Pose und Rhetorik erinnerte. Er war ein Fanatiker der Natürlichkeit. Nur in einem Sinne — und zwar zu seinem Ruhme — konnte man ihn vielleicht Possart-Schüler nennen. Er verfügte wie dieser über eine glänzende Technik, er war ein Meister der Sprechkunst. Aber es wäre sehr ungerecht, Lützenkirchen bloß als Vertreter einer hervorragenden Technik gelten zu lassen. Er war ein echtes und starkes schauspielerisches Naturell, mit allen seinen Vorzügen und seinen Schwächen. Er vermochte zu fesseln und zu erwärmen, ja, hinzureißen, wenn er am richtigen Platze stand und seinem Temperamente freie Zügel ließ. Er hat in den vier Jahrzehnten seines schauspielerischen Wirkens viele Eindrücke hinterlassen, die jedem empfänglichen und unbefangenen Sinn unvergeßlich im Gedächtnis haften.

Eugen Kilian†.

Eugen Kilian.

Besser als es ein Nekrolog vermöchte, zeigt Eugen Kilian's letztes Buch, die «Erlebnisse und Erfahrungen», in denen er das Facit seines Künstlerlebens zieht, das Bild seiner idealen Persönlichkeit, so daß ein Referat von berufener Hand hier dem Freunde ein Nachruf sein möge, wie er in seiner starken Ehrlichkeit ihn sich gewünscht hätte. Wolfgang Keller.

Eine Welt des unausgesetzten Kampfes und Undankes nennt, am Ausklang seiner «Erlebnisse und Erfahrungen», die eine Autobiographie darstellen, Eugen Kilian die des Theaters[1]). Nicht, wie man angesichts der Tatsache, daß eine Persönlichkeit von seinem künstlerischen Ausmaß und der Fülle seiner Kenntnisse, endlich nach fünfjähriger Erfüllung vaterländischer Pflicht vom östlichen Kriegsschauplatze wieder heimgekehrt, vergeblich die Wiederaufnahme seiner so tief fundierten Friedensarbeit an würdiger Stelle erstreben sollte, hätte glauben dürfen, mit verbitterter Resignation, sondern eher aus der Sehnsucht heraus nach neuem Kampf für diese Welt, der er ganz und gar zugehörig sich fühlte, die seinem Geiste als die eigentliche Heimat galt. Es war die heiß geschürte Hoffnung des Zweiundsechzigjährigen, «allen Gewalten zum Trotz» wieder am Steuer zu stehen; dieser von keinem äußeren Schicksal zu Beugende wollte nur die Erfüllung seines inneren Schicksals und konnte deshalb den Glauben nicht aufgeben an die hilfreichen Arme der Götter — seiner Götter...

Im Willen der Natur war es anders beschlossen; die gütige Mutter alles Lebens nahm ihn in ihren Schoß zurück und ersparte ihm eine, schon von Jahr zu Jahr mit immer tieferem Leid durchtränkte Enttäuschung seiner Sehnsucht.

Da ihm und uns, den Angehörigen der Shakespeare-Gesellschaft, den Lesern dieser Blätter die nun freilich schmerzlich umschattete Genugtuung geworden ist, in letzter Stunde aus seinem eigenen Munde noch einmal das Bekenntnis zu seiner geliebten Kunst zu hören, da dieses, dem Brauche gemäß, den Ehrenplatz im heurigen Jahrbuch einnehmen wird, erübrigt es sich fast, den Inhalt seiner biographischen Aufzeichnungen stofflich zu betrachten, und etwa kritisch zu durchleuchten. Er war ja, nach Novali's schönem Wort, ein «Sprachbegeisterter»; oft genug hat er in Wort und

---

[1]) Eugen Kilian, Aus der Theaterwelt. Erlebnisse und Erfahrungen. C. F. Müller in Baden-Baden 1924.

Schrift uns Rechenschaft gegeben über seinen Dienst am Genius des Dichters, über sein Streben nach reiner und intensiver Gestaltung der Schaubühne als der wirkungsvollsten Tribüne der Ausstrahlung geistiger Werte; oft genug auch über seine Arbeit am Handwerksmäßigen der Kunst und über seinen Kampf gegen jede Entstellung derselben. Wer zudem, von dem Titel dieser hier noch einmal zusammengefaßten Bekenntnisse «Aus der Theaterwelt» angelockt, von diesem Buche erwarten würde, darin etwa ein Seitenstück zu finden zu den üblichen, kaum aber löblichen Memoirenwerken bekannter Helden der Bretter, wo es sich darum handelt, mit speckiger Selbstbescheidenheit, hinter Anekdoten und Theaterhumoren versteckt, ein würdevolles Postament zu errichten für das heroische Bild, das der Verehrung der Nachwelt unvergeßlich eingeprägt werden soll — er würde diese Autobiographie enttäuscht aus der Hand legen. Der nur wird seine Rechnung darin finden, dem das Theater mehr ist als ein Gaukelspiel des Scheines und der unerschöpflichen Eitelkeiten, der es als eine Betätigungssphäre ernster geistiger und sittlicher Kräfte anerkennt, in welcher Kampf das Element ist, worin sie schöpferisch aufblüht. Alle Theatergeschichte, beschreibende und biographische, bleibt Spiegelung zufälliger, zuweilen auch geschickt arrangierter Komplikationen, so lange sie nicht die Aufrichtigkeit und den moralischen Mut aufweist, die Erscheinungen abzumessen an der soziologischen, an der kulturellen Struktur des ihnen zugehörigen Milieus; wobei dann freilich der romantische Zauber, der nach allgemeiner Schätzung dieser Kunstübung untrennbar verknüpft ist, sich als ein durchaus trughaftes Gespinst erweist und zerflattert.

Selbstverständlich konnte und wollte ein Charakter wie Kilian sich dieser Aufrichtigkeit nicht entschlagen; aber es ist bezeichnend auch für das besondere Maß seiner späteren ausdrücklich kritischen Einstellung zum Theater, bezeichnend auch für die leichte Verwundbarkeit seiner künstlerischen Seele, daß sein Geschick ihm durch eine lange Periode der Jugend und noch des Mannesalters, wenn es ihm auch keineswegs den Aufstieg spielend leicht gemacht hat, ihm doch das Glück gewährte, in einem ideal gerichteten künstlerischen Haushalt zur Mündigkeit zu reifen. In einem Milieu, das die für den Bestand einer Kunstbühne nach klassischem ideologischem Muster denkbar günstigste soziale und administrative Struktur aufwies und vor allzustarker Zugluft der neuzeitigen Betriebsmentalität durch besonders einsichtige

fürstliche Munifizenz geschützt war. Die Residenz Karlsruhe und ihre Hofbühne, von welcher Kilian zu seiner «theatralischen Sendung» die Anregungen empfing und die ihm Erziehungsstätte erst, dann aber durch vierzehn Jahre das Arbeitsfeld war, sind natürlich bestimmend geblieben für sein ganzes künstlerisches Empfinden — aber auch für die leichte Verwundbarkeit seines allein am Edlen sich nährenden Temperamentes. Grundzügige Verschiebungen der äußeren und inneren Verhältnisse auf einem anderen Wirkungsgebiete mußten ihm zur schwersten Problematik werden. Auch wenn zuzugeben sein sollte, daß der idyllische Charakter kleinerer deutscher Hoftheater oft nichts anderes war als ein Stück muffig gewordener Romantik, durfte doch gerade dieses Karlsruher Hoftheater als die musterhafte Schöpfung eines gediegenen Fachmannes gelten — des ersten von bürgerlicher Herkunft — der Typus dieser Theaterorganisation war hier, durfte man sagen, in Reinkultur gezüchtet und aufrecht erhalten worden. Es war nicht nur der wünschereichste, es war auch der erfahrenste und gebildetste Theatermann des vorigen Jahrhunderts, der dieser Bühne Geist und Form geschaffen hatte; nicht allein im gefestigten Stil der Darstellung und im sozialen Verhältnis zwischen Leitung und Künstlerschaft, sondern auch hinsichtlich einer gradlinig durchgehaltenen kulturellen Aufgabe. Das Zunftgewissen der alten Prinzipale des achtzehnten Jahrhunderts — in Eduard Devrient hatte es sich umkleidet mit wissenschaftlicher Gelehrtheit, geläutert zu reifer ästhetischer Meisterschaft und erzogen zur eindrucksvollen Sicherheit auch für die höfischen Anforderungen des Amtes, das sonst überall von einem maître de plaisir vertreten wurde. Diese Bühne konnte, wenn schon ihre künstlerischen Leistungen jenseits virtuoser oder genialer Vollendung bleiben mochten, als Hohe Schule disziplinarischer Theaterleitung gelten. In Gustav zu Putlitz, dann in Albert Bürklin waren Devrient Hüter dieses Geistes und Pfleger dieser Mission als Intendanten nachgefolgt; und unter ihnen rückte Kilian im Laufe der Jahre vom dramaturgischen Assistenten, von Stufe zu Stufe sich immer gewissenhafter zu wachsenden Aufgaben erziehend und die Wilhelm Meister-Neigungen, die natürlich auch seine Theaterleidenschaft beflügelt hatten, zu fachlichen Fähigkeiten umwandelnd zum ersten Spielleiter empor, in welchem verantwortungsreichen Amte er sich bis 1905, vierzehn Jahre im Ganzen, erfolgreich behauptete. Schon in den Lehr- und Gesellen-Jahren schwebte ihm offenbar vor, dereinst selbst zur Meister-

schaft eines Organisators zu reifen, für welche ihm zeitlebens Eduard Devrient das hohe und verehrte Muster gewesen und geblieben ist.

Es ist oft beklagt worden, daß der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, dieser bestgeschulte praktische Dramaturg, der organisatorisch umsichtigste, dem das Gesetzmäßige dieses Kulturzweiges unverbrüchliches Ethos war, in jenen kritischen Jahrzehnten, als die Theaterfrage im Rahmen der staatlichen und wirtschaftlichen Neugestaltung des werdenden deutschen Reichs ihrer endgültigen Lösung entgegengeführt werden sollte, nicht an einer weiterhin sichtbaren und darum maßgebenderen Stelle — vielleicht sogar an der erhofften «Nationalen Schaubühne», welche kühne Idealisten damals propagierten — sein fruchtbares Wirken entfalten konnte, statt in dem kleinen Karlsruhe seine hohe Schule praktischer Dramaturgie verwirklichen zu müssen. Aber auch der Zweifel ist nachträglich laut geworden, ob angesichts der zwangsläufigen Entwicklung der Theaterdinge unter dem Aufstieg Deutschlands zum Industrie- und Handelsstaat, womit unvermeidlich auch das Betriebswesen der Großstädte die repräsentative Geltung an sich reißen sollte, — ob in solchem Wandel der Verhältnisse eine patriarchalisch geartete Meisterschaft wie die Eduard Devrients ihre erzieherischen Ideale hätte verwirklichen können. Jenseits jedes Zweifels muß jedoch bleiben, daß der Schüler dieses Erziehers, daß Eugen Kilian nie einem anderen Ideale nachgelebt hat als dem, diesen im Ethischen verwurzelten Geist pädagogischer Meisterschaft auf jegliches, sich ihm eröffnende Feld der Tätigkeit zu übertragen. Seine Selbstbiographie umschreibt darum mit aller Deutlichkeit das problematische Leitthema der seit Lessing's Tagen erstrebten dramaturgischen Gesetzmäßigkeit, variiert die theatergeschichtlich wichtige Frage, wie eine Gerichtetheit von der Art Devrients oder Immermanns im Zusammenstoß mit den Verhältnissen und Bedingungen eines großstädtischen Theaterbetriebes innerhalb neuzeitlicher Zivilisation ihr Strebensziel erreichen könne. Zwar war es wieder ein Hoftheater, das Kilian die Erfahrungen darbot zur Erörterung dieser Frage; nur eben ein solches, das schon hineingezogen war in die saugende und verwirrende Sphäre großstädtischer Betriebsamkeit, in welcher nichts mehr erinnerte an die Idylle, aber auch nichts an den Geist der Devrient'schen Schöpfung.

Sicherlich ist zu allen Zeiten eine solche Gerichtetheit auf fast

die gleichen Widerstände gestoßen, und alle Erfahrungen Kilian's tragen zum geschichtlichen Bilde des Theaters, soweit es festgehalten ist in Bekenntnissen leitender Persönlichkeiten der Bühne, kaum etwas Neues hinzu. Das Bild ist nur nuancenreicher geworden — wiewohl kaum zum Vorteil seiner Klarheit und Übersichtlichkeit. Mit launigem Ernst hat Goethe im «Vorspiel auf dem Theater» die ideale Wesenheit des Demiurgen dieser Symbolwelt geschildert, indem er, um ihre Wünschbarkeit, zugleich aber die kaum je zu erhoffende Erfüllung eines solchen Wunders der Kunst zu demonstrieren, die wesenhafte Einheit dieses Demiurgen zerlegte in die Personifizierungen der Eigen- und Leidenschaften, des Sollens, Wollens und Könnens dreier Typen: des Dichters, des Direktors und der Lustigen Person (des mimischen Künstlers). Diese köstliche «Dramaturgie» wurde geschöpft nach mindestens schon zehnjähriger praktischer Erfahrung mit seiner Bühne. Wer heute an genialer Ironie mit Goethe wetteifern wollte, würde unbedingt noch eine vierte Seelenverkörperung dieser Idealpersönlichkeiten dazu erfinden müssen: den Verwalter der Finanzwirtschaft, der mehr als je zuvor heute, wo Kunstwert gleich Marktwert gilt, wo jegliches geistige Produkt als Ware erst seine richtige Bedeutung empfängt, die wichtigste Potenz im Haushalt des Theaters ist. Man lese doch, Goethe's Vorspiel richtig zu kommentieren, die «Maskengespräche» Immermann's oder Friedrich Ludwig Schröder's Bekenntnisse durch den Mund seines Freundes und Biographen Meyer, um ein für allemal einzusehen, in welchem Maße jeglicher Theaterleiter vielmehr von Notwehr, Abwehr, Ausflucht und Kompromissen bestimmt wird als vom freien Willen. Immer ein Bruchteil nur der Wesensschau, die dem schöpferischen Akt vorausgeht, und ihn bestimmt, will sich erfüllen, immer das Gröbste nur empfundener Entstellungen, an Material und Werkzeug, will sich beschneiden lassen; ein überwiegender Teil persönlicher Energie muß zur Unterdrückung des Negativen, des Sinn- und Sachwidrigen, aufgewandt werden, sodaß für die Erfüllung der positiven Leistung, die wiederum abhängig ist von der gelingenden Indienststellung vieler fremder Willen, fast immer weit entfernt bleibt von der aufs Sorgfältigste durchdachten Intention.— Nur wenige der Rechenschaftsberichte deutscher leitender Dramaturgen bringen das robuste, von keinem Zweifel angefochtene Selbstbewußtsein zum Ausdruck, das die Heinrich Laube's diktiert; ihm gestattete diese köstliche Selbstwappnung sogar, sich als den

Retter Shakespeare's der Nachwelt zu empfehlen, da ihm «Julius Caesar» als ein mißglücktes, «Richard III.» als ein unwirksames Theaterstück galt, so daß beide Werke nur seiner, Heinrich Laube's bessernder Hand ihr Weiterleben auf der Bühne zu verdanken haben. Nur wenige auch haben sich zu der Überlegenheit kavaliärer Auffassung des Berufs aufzuschwingen vermocht wie Freiherr Franz von Dingelstedt, der ehemalige politische Nachtwächter und vormärzliche Gesinnungsgenosse Laube's, der diesem auf einen Klagebrief über die Schwierigkeiten der Wiener Theaterleitung antwortete: Aber werter Freund, ich glaube gar, Sie nehmen die Sache noch ernsthaft!

Daß Eugen Kilian sie bis in seinen Tod hinein als die ernsthafteste, ja als die einzige von absoluter Wichtigkeit seines ganzen Lebens genommen hat, spricht, wie aus allen seinen dramaturgischen Schriften, selbstverständlich nun auch aus seinen «Erlebnissen und Erfahrungen». Nur berührt diese Darstellung noch eine andere Seite der allgemeinen Determiniertheit des schöpferischen Dramaturgen. Und wenn guter Takt den Autobiographen auch davor bewahrt hat, sie subjektiv-vordringlich zu beleuchten, spiegelt sich in ihr doch noch etwas anderes als nur der Niederschlag persönlicher Erfahrung: nämlich die Feststellung einer durchaus sachwidrigen Einordnung des verantwortlichen Dramaturgen und Spielleiters als «Angestellter» in die fast überall übliche hierarchische Gliederung der Bühnenleitungen. Dingelstedt, Laube, Immermann waren immerhin in weitem Maße die Selbstbestimmer wenigstens ihrer Taten; darum, wenn auch dem ewig Unzulänglichen des Theaters untertan, doch Herrscher in ihrem Bereiche. Kilian's Bekenntnisse decken die schlimmere Abhängigkeit auf eines der notwendigsten Kompetenzen entbehrenden beauftragten Organes, das nur wünschen und erbitten, nicht befehlen und die sachlichen Bedingungen sich schaffen kann. Seine Bekenntnisse erheben Anklage gegen das herkömmliche, selten aber glücklich sich auswirkende Verwaltungssystem unserer Bühnen, unter welchem dem angestellten Dramaturgen oder Spielleiter zu seiner Verantwortlichkeit fast nie das hinreichende Maß sachnotwendiger Selbständigkeit beigesellt ist. Daß hierin eine grundsätzliche Regelung nicht leicht su schaffen ist, hat Kilian, der so viel zu berichtigen wußte vom Regie-Schlendrian an deutschen Theatern, der auch wohl wußte, daß nicht jedem, der ein Amt erlangt, auch der zu diesem notwendige Verstand von selbst zufällt, sicherlich nicht verkannt,

also auch nicht, daß diese Frage eine schwerzulösende ist. Daß jedoch gerade ihm das System Fessel werden mußte in der freien Entfaltung, in der Steigerung seiner schöpferischen Kräfte, enthüllt doch mehr als nur eine persönliche Tragik. — Es ist zurzeit noch unübersehbar, wie in der gegenwärtigen, offenbar krisenhaften Situation mit anderen kulturellen Angelegenheiten im Rahmen der neuen Staatsverfassung auch die Theaterfrage eine gesetzliche Neuregelung erfahren kann. Geraume Jahre schon sind Vorbereitungen im Gange zu einer Reichstheaterordnung auf neuer Basis. Man wird sich entscheiden müssen, ob bei dieser Regelung wirtschaftspolitische oder sozialpolitische Gerichtetheit den Maßstab abgeben soll, ob das Theater seine alte, traditionelle, in vieler Hinsicht freilich brüchig gewordene Ideologie noch einmal befestigen kann und soll, oder ob man abschwenken will — weil es so nun einmal unser Schicksal zu sein scheint — in das amerikanische System. Denen, die diese Frage zu bebrüten haben, die berufen sind, oder sich berufen glauben, hier ein Gesetz der Sachlichkeit zu schaffen, das der immerhin doch noch vorhandenen Möglichkeit, außerhalb des Mode- und Sensationstaumels dieser Nachkriegsjahre ein Stück öffentlicher künstlerischer Kultur aufrecht zu erhalten, Raum ließe, möge darum das Vermächtnisbuch Eugen Kilian's ein Gegenstand nachdenklicher Betrachtung sein.

* * *

Es war in Fachkreisen nicht unbekannt geblieben, daß Kilian gehofft hatte, nach Bürklin's Rücktritt dessen Nachfolger in der Intendanz des Karlsruher Theaters zu werden; auch das wußte man, daß er nicht ohne Gereiztheit anders gerichteten Absichten polemisch entgegengetreten war. In seinen Erinnerungen übergeht er diesen Zwischenfall mit taktvollem Schweigen. Es bleibt jedoch unverkennbar, daß diese Episode für ihn und für seine weitere Laufbahn die Bedeutung einer Krisis erlangt hat. Man wird ihm nachfühlen müssen, daß er, der akademisch Gebildete, der künstlerisch mit feinstem Gefühl und sicherstem Wissen Ausgestattete sich berechtigt glauben konnte, nach vierzehnjähriger verantwortungsvoller und erfolgreicher Tätigkeit, Anwartschaft auf die Leitung jenes Kunstinstitutes zu erheben, dem er als Kind des Landes und der Stadt in unverbrüchlicher Hingabe gedient hatte, dessen Traditionen von ihm heilig gehalten und lebendig weiter entwickelt worden waren. Als diese Erwartung

unerfüllt geblieben war, wirkte darum — daran ist nicht zu zweifeln — der nicht ohne Gegenwehr von ihm hingenommene Mißerfolg in der von ihm intentierten Laufbahn schädigend auf alle weiteren Aussichten; daß die Ablehnung seines Anspruches sein Ausscheiden aus der Karlsruher Stelle mit sich brachte, war selbstverständlich. Es war aber damit dennoch ein Mißtrauensvotum gegen ihn ausgesprochen, und Frau Fama ist in der Welt des Theaters schnell bei der Hand, ein solches zu verbreiten. Es geschah darum, obwohl er warm durch Felix Mottl, dem er durch die Jahre gemeinsamer Tätigkeit in Karlsruhe auf Grund gegenseitiger künstlerischer Hochschätzung freundschaftlich nahe stand, empfohlen wurde, ersichtlich nicht mit unbeschränktem Vertrauen, sondern mit gewissem Vorbehalt, als ihm Freiherr von Speidel das Amt eines Dramaturgen und ersten Regisseurs am Münchner Hoftheater antrug. Jedenfalls wollte man abwartend sich erst vergewissern, ob er, Kilian, der Mann sein würde, die Oberleitung des Schauspiels erfolgreich durchzuführen. Was den Dramaturgen betraf, so hatte sich fast überall die Gepflogenheit herausgebildet, darin kaum mehr als eine Titelfrage aufrecht zu erhalten; denn infolge der Uniformierung der Spielpläne deutscher Theater, nach Maßgabe des anderwärts erfolgreich Gewesenen, war das „Amt" fast zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Kilian jedoch erfaßte es als das Wesentliche der neuen Stellung; es kam darauf an, wie weit er es wieder wirksam machen konnte, damit es, mit der Verpflichtung als „erster" Regisseur zusammen, eine festumgrenzte Kompetenz verkörperte. Tatsächlich erwies sich, daß er zwar Spielleiter wurde, aber neben mehreren anderen und gleichberechtigten, ferner neben und unter einem Beamtenstaat, in welchem jeder Einzelne das ihm zugewiesene Ressort, sei es künstlerischer oder technischer Interessen, in möglichster Selbständigkeit zu bewahren suchte und Einmischungen in seine Kompetenzen eifersüchtig abwehrte. Es war und ist dies eine Eigentümlichkeit dieses Hof- und jetzt Staatstheaters, die sich während der häufigen Wechsel im Amte des Generalintendanten, die sich bald als Hofchargen, bald als Kunstmäzene, dann aber auch wieder als Bühnenfachmänner und selbst als ausübende Künstler gefühlt und betont hatten, durch Jahrzehnte herausgebildet hat. In mancher Beziehung gewiß zum Vorteil der separaten Leistung; im Ganzen aber doch zum Nachteil hinsichtlich der Einheit des Gesamtkunststils an dieser Bühne. Von Zeit zu Zeit immer wieder vortreff-

liche Leistungen, wie auch der Besitz namhafter künstlerischer Persönlichkeiten, können doch an diesem Münchner Hoftheater — neben denen von Berlin und Wien von erster geschichtlicher Bedeutung — wenn man auf drei, vier Jahrzehnte zurückblickt, nicht übersehen lassen, daß ein «Stil», etwa gleichwertig dem des alten Burgtheaters, sich nie an diesem Theater hat befestigen wollen. Es war darum verständlich, daß Kilian gerade hier einen Ausgleich an Wert herzustellen suchte, durch Eroberungen auf dramaturgischem Gebiete; er sah — mit Recht — darin den Weg, dem Kunstkörper neue Aufgaben zu stellen, solche, wo nicht das Recht der Gewohnheit und alten Besitzstandes ein Aufbauen vom Grund auf verwehrten, um so die fehlende Stileinheit zu bewirken. Natürlich aber bot die nun einmal vorhandene Disparität des Ensembles auch hierin mancherlei Schwierigkeiten, die dann bei der Regieleistung ebenso als unausgeglichene Gestaltung den Gesamteindruck unterhalb der intentierten und stets auch erkennbaren geistigen Linie hielten, wie dieses Bemühen ihm auch eine enervierende Kraftaufwendung abforderte. Wer, wie der Verfasser dieses Referates, in den Münchner Jahren häufig Gelegenheit hatte, mit Kilian freundschaftlich zu verkehren, mußte mit Schmerz gewahren, daß dieser im Grunde apollinische Mensch unter einem Übergewicht von Verdruß und Selbstqual litt, das Eigentlichste seines Gestaltungswillens allzuoft nur bruchstückhaft durchsetzen zu können.

Vom Anfang an lag über seinen Münchner Jahren ein Schatten verletzten, zu Unrecht unterdrückten Selbstgefühls und einer stetigen, ihm abgenötigten Notwehr. Sein Beginnen schon stand unter diesem Schatten. Er kam nach München, als, unter wesentlichster Beteiligung der Hoftheaterkräfte, jene künstlerische Episode des «Künstlertheaters» eingeleitet und vorbereitet wurde, die immerhin ja eine Reformtat, die in die Zukunft wies, wie diese Kunststadt ihrer mehrerer sich rühmen durfte, bedeuten sollte. Dem bereits im Amte stehenden «ersten» Regisseur der Hofbühne wurde jedoch an ihr kein Anteil gewährt! Er schien dazu, trotz der anerkannten dramaturgischen Leistung, deren Ruf ihm vorausging, nicht hinreichend legitimiert — und sollte doch dem Hofschauspiel der geistige und künstlerische Führer werden . . . .

Die unter solchen Behemmungen durch acht Jahre in München geleistete Arbeit schildert Kilian mit bewundernswerter Sachlichkeit; man wird keine Selbstüberschätzung ihrer Bedeutung in

seiner Darstellung finden, wohl aber manches Zeugnis dafür, daß ihr die Anerkennung der gediegensten Intelligenzen in dieser Kunststadt nie gefehlt hat. Um so mehr muß befremden, in welcher Art diesem zweiten Teil seiner Lebensarbeit der Abschluß aufgenötigt wurde: dem in Erfüllung vaterländischer Pflicht im Felde, fern in Rußland Stehenden teilt man zwei Jahre vor Beendigung des Krieges, mit, daß eine Verlängerung seines Vertrages mit dem Hoftheater nicht beabsichtigt werde. — Zweifellos ging dieser «Akt» der Verwaltung hinaus unter strenger Wahrung der rechtlichen Sachlage; immerhin hat man es an anderen Theatern, namentlich an solchen unter fürstlicher oder städtischer Munifizenz, für angemessen gehalten, den im Felde stehenden Künstlern jedenfalls das ihnen aus ihren Verträgen noch zustehende und durch die Kriegspflicht unterbrochene Betätigungsrecht nach Entlassung aus dem Heere nachträglich zu erfüllen, gleichviel, ob der Vertrag rechtlich abgelaufen war oder nicht. Man tat das, wohlerwägend, daß die sofort wieder mögliche künstlerische Betätigung dem Betreffenden die bürgerliche Existenz sicher stellen und er nicht gezwungen sein sollte, zu irgendeinem Notberuf zu greifen und damit eine aufgebaute Lebensarbeit preiszugeben.

Das Schlimmere kam hinzu: nicht den Frieden, sondern revolutionären Umsturz bedeutete das Ende des Krieges. Und gerade in der Welt des Theaters wurde dieser Umsturz mit hybridischer Begeisterung begrüßt. Nirgends war mehr Ungeduld und Eile am Werke, völlig unerprobte, aber laut als Träger einer neuen Dramaturgie, einer neuen Ästhetik und Kunsttechnik sich anpreisende Anwärter auf die Stellen der seitherigen Hüter bewährter — aber, wie gar nicht zu leugnen ist, an gar zu vielen Bühnen im Schlendrian erstarrter und todgeweihter Tradition zu bringen. Unter diese sich zu mischen, in diesem Wettbewerb mitzulaufen, dazu war Kilian zu gereift; an Jahren wie an Erkenntnis. Zudem: wer hatte denn nachdrücklicher, unermüdlicher und erfolgreicher gegen alle das Theater verunzierenden Entstellungen angekämpft als gerade er, von dem gar nicht wenige der neuen «Herren» das Stichhaltige ihrer Weisheit gelernt hatten? Ein anderer hätte sich diesem krassen Undank und diesem böswilligen Schicksal gegenüber vielleicht in grollendes Schweigen gehüllt, aber unverdrossen ließ Eugen Kilian Buch auf Buch in die Welt hinaus und keinen Anlaß vorüber gehen, mit helfender oder rügender Mahnung zu den seine Mission Fortsetzenden zu sprechen, gelegentlich auch

seiner gerechten Entrüstung über neue Verirrungen scharfen Ausdruck zu geben. Und wie die Gesamtheit seines praktischen und literarischen Wirkens, erbringt nun auch dieses sein letztes Buch endlich die Entkräftigung eines Vorurteiles, das seinem Namen, seiner Person — eigentlich unverständlicherweise — sich angehängt hat: daß er ein unfruchtbarer, ein an künstlerischer Wesenhaftigkeit armer Theoretiker, mit querulantem Einschlag dazu, gewesen wäre. — Es spricht aus diesem Buch ein reiner und tiefgesitteter Mensch, dem der Gott, zu dem er sich bekannte, die Kunst, die einzige Freudenschaft und Leidenschaft geworden und geblieben war. Daß solche Menschen im Grunde vielleicht gar nicht zum Theater, wie es wohl allezeit beschaffen war, und in unserer Zivilisation gar nicht anders beschaffen sein kann, qualifiziert sind — bleibt dem Leser, bleibt dem, der die Begriffe Theater und Kultur zusammenzudenken sich gewöhnt hat, freilich eine unbeantwortete Frage. Auch Kilian wußte ganz gut, daß dieser Gott nicht selten als Teufel sich verkleidet; er weiß auch von diesem, dem «Theaterteufel» zu berichten, wie denn überhaupt ein wohltuender Schimmer von Humor diese Lebensbeichte umspielt, und wie sie zudem nicht hellerer Erinnerungen ermangelt: Erinnerungen an glückliche Jahre jugendlicher Wanderschaft durch jene Länder, die aller deutschen romantischen Sehnsucht Ziel sind und und geistige Heimat. Kilian's Persönlichkeit hat immer davon Kunde gegeben, daß er am Grabmal der Caecilia Metella gestanden und aus dem Quell am Helikon getrunken hat.

Max Martersteig.

George Bosworth Churchill.

Am 1. Juli 1925 ist ein amerikanischer Gelehrter und Politiker dahingegangen, der der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft persönlich näher stand als irgend einer seiner Landsleute. George B. Churchill war 1894 zu Brandl nach Straßburg und von da dem Lehrer folgend nach Berlin gekommen, um eine Vorgeschichte von Shakespeare's Richard III. als Doktordissertation auszuarbeiten. Sie sollte zeigen, wie durch parteiische Geschichtsschreibung und durch zwei vor-shakespearische Dramen das Bild des letzten Königs aus dem Hause York sich immer mehr verdüsterte, bis es dann vom jungen Shakespeare schwarz in schwarz gezeichnet wurde. Unter der Hand wurde daraus aber zugleich eine Geschichte der englischen Chroniken des 16. Jahrhunderts, so daß schließlich statt der kurzen Dissertation ein stattlicher Band entstand «Richard III. up to Shakespeare» (Berlin 1900), der Churchill hohe Anerkennung in der Forscherwelt eintrug. Nach Erlangung des deutschen Doktortitels ging Churchill, damals schon ein reifer Mann, den seine liebenswürdige Gattin als treue Gefährtin auf dieser mehrjährigen Studienreise nach Deutschland begleitet hatte, wieder in die neuenglische Heimat zurück. Aber vorher besuchte er noch die Bibliotheken in London und Oxford, um eine Arbeit auszuführen, zu der wir beide uns auf die Anregung unseres Lehrers Brandl entschlossen hatten: es handelte sich um eine Sammlung und Beschreibung der lateinischen Dramen, die an den englischen Universitäten in der Zeit der Königin Elisabeth gespielt worden waren, und von denen gewiß zahlreiche Anregungen in das englische Drama der Shakespeare-Zeit übergegangen sein mußten. So entstand unsere gemeinsame Arbeit, zugleich unser beider erste Verbindung mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, in deren Jahrbuch (Band 34) sie veröffentlicht wurde. Von da an ist Churchill der Gesellschaft treu geblieben bis zum Weltkriege: er hat auf der Generalversammlung 1906 den Festvortrag «Shakespeare in Amerika» gehalten und war als Vertreter der Redaktion des Jahrbuchs für Amerika ein allzeit freudiger Mitarbeiter. Als dann der Weltkrieg die Fäden zerriß, die uns verbanden, hat er doch trotz allem seine deutschen Freunde nicht vergessen, und das Bild seines Lehrers Brandl stand als äußeres Zeichen in den ganzen Jahren auf seinem Schreibtisch. «No differences of nations can ever alter the friendship I have felt for you all, and I *am* a friend

of Germany» — schrieb er noch im April 1925. An seinem College in Amherst, Massachusetts, galt er bald als der beste Lehrer. Da er neben englischer Literatur noch die öffentliche Redekunst zu vertreten hatte, wandte er sich frühzeitig auch der Politik zu und trat 1924 als republikanischer Kandidat für den Kongreß auf. Sein männlicher, aufrechter Charakter, sein reiches Wissen und seine glänzende Beredsamkeit erweckte nach seiner Wahl die Hoffnung auf große Erfolge als Abgeordneter, und seine hohe Auffassung von Recht und Billigkeit ließ auch erhoffen, daß er, der doch ein Jahr in dem angeblich französischen Elsaß gelebt hatte, zu der Vergewaltigung Deutschlands nicht schweigen werde. Ein grausames Geschick hat ihn vorzeitig abgerufen, wir aber werden dem Freunde die Treue ebenso wahren, wie er sie uns gewahrt hatte.

Wolfgang Keller.

Bücherschau.

Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Ausgaben und Übersetzungen.

Der «New Shakespeare», die neue Cambridger Ausgabe von Quiller-Couch und Dover Wilson[1]), ist im letzten Jahr nur um ein Bändchen, den «Midsummer-Night's Dream», vermehrt worden, aber auch diesmal hat Dover Wilson eine ganz neue originelle Auslegung von Shakespeare's Arbeit geboten. Er findet, daß an gewissen Stellen die Versabteilung seitens des Setzers auffallend schlecht ist, und erklärt dies, recht einleuchtend, damit, daß diese Stellen im Manuskript am Rande zugesetzt waren. Er sieht darin zwei verschiedene Fassungen. Dasselbe ergibt sich ihm nach dem Vorgang von F. G. Fleay, dem geist- und phantasievollen Shakespeare-Forscher, aus der Doppelform des Namens für den Kobold, Robin Goodfellow und Puck, der eine Doppelform des Liebeszaubers entspreche, indem nur an den Stellen, wo der Kobold Puck genannt wird, von der Zauberblume, an den anderen Stellen dagegen immer von einem Zaubersaft die Rede ist. Und da die Bezeichnung Puck gerade an der berühmten Stelle zuerst auftritt, wo von der «Vestalin, thronend fern im Westen», also der Königin Elisabeth, gesprochen wird, folgert Dover Wilson, daß wir eine Überarbeitung des ursprünglichen Lustspiels zum Zwecke einer festlichen Aufführung haben, wobei er allerdings die Anwesenheit der Königin merkwürdigerweise nicht als nötig ansieht. Der Grund ist, daß auf dem Titelblatt von 1600 nichts davon steht, und daß D. Wilson die «*little western flower*» auf Elizabeth Vernon, die Festaufführung also auf deren heimliche Hochzeit mit Southampton, 1598, beziehen möchte. Das Nichterwähnen der Aufführung vor der Königin wäre aber nur dann auffallend, wenn die Festaufführung wirklich erst zwei Jahre vor dem Druck von 1600 stattgefunden hätte. Die beiden Argumente stehen und fallen daher zusammen. Eine andere beweisende Zeitanspielung findet D. Wilson wie E. K. Chambers in der Angst von Quince, die Damen könnten zu sehr erschrecken, wenn der «Löwe» Snug laut und gräulich brüllte: das wollte schon Malone auf die Taufe des Kronprinzen am schottischen Hofe (30. 11. 1594) beziehen, wo das Auftreten eines gezähmten Löwen mitten in der Hofgesellschaft als zu gefährlich empfunden wurde, so daß an seiner Stelle ein Mohr den Triumphwagen zog. Daß Shakespeare lachend an diese Edinburger Geschichte dachte, als er seinen Schreiner als grimmigen Löwen inmitten der athenischen Hofgesellschaft auftreten ließ, ist gewiß nicht unwahrscheinlich. Auf dasselbe

[1]) The Works of Shakespeare. Edited . . . by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. A Midsummer-Night's Dream. Cambridge, at the University Press. 1924. (6 s. net.)

Datum 1594 weist ja auch die Anspielung auf den außergewöhnlich nassen Frühling hin. Allerdings kaum auf den Herbst und Winter, weil Shakespeare dabei noch unberechtigter Weise mit einer Mißernte zu rechnen scheint. D. Wilson glaubt deshalb, daß Shakespeare 1594 die Rüpelszenen und die Feenszenen überarbeitet habe. Denn eine weitere Anspielung, die von der «jüngst im Bettelstand verstorbenen Gelahrtheit» (*learning late deceased in beggary*), bezieht er mit Knight auf den Tod von Robert Greene (3. 9. 1592), und, wie das «late» andeute, müsse Shakespeare diese Worte unmittelbar darauf, also im Winter 1592/3 geschrieben haben. Ich glaube, ungezwungener werden die Worte auf Spenser's «Tears of the Muses» (gedr. 1591) bezogen, oder auf eine ähnliche Satire, die die Mißachtung der Gelehrten durch die Großen der Welt zum Gegenstand hat, vielleicht auf Mantuanus' Ekloge. Da D. Wilson an anderer Stelle die erste Fassung des MND sogar 1591 ansetzen will, hätten wir somit nicht weniger als drei verschiedene Überarbeitungen in dem Stück, wie es uns die Ausgabe von 1600 bietet, zu unterscheiden. Das ist doch vielleicht zu viel gesehen. So fein einzelne Beobachtungen sind — besonders die über die schlechte Versabteilung an einzelnen Stellen — so wenig zwingend sind aber diese weitgehenden Schlüsse. Daraus, daß im MND wie in den «Merry Wives» ein größerer Chor von Kindern gebraucht wird, was sonst bei Shakespeare nicht vorkommt, schließt D. Wilson, daß die Daten der beiden Stücke eng zusammengerückt werden müssen — es ist ihm ein neuer Beweis für die (3.) Überarbeitung von 1598: ich selbst sehe darin nur einen charakteristischen Zug der Hofaufführung für beide Lustspiele, bei denen der Dichter über die Children of the Revels verfügen konnte — also eine Ergänzung zu dem Aufsatz von A. Eichler in diesem Jahrbuch (oben S. 39). Man mag sich zu den Schlüssen Dover Wilson's stellen wie man will, ein Durchdenken seiner geistreichen Ausführungen wird immer als fördernd empfunden werden. Demgegenüber vertritt die Einleitung von «Q.» wie in den anderen Bändchen die leichtere Seite der hübschen Plauderei, die sich um die literarische Forschung nicht allzu große Sorgen macht.

Eine sehr gute italienische Ausgabe mit selbständigem Text und getreuer Prosaübersetzung, mit wissenschaftlich wertvoller Einleitung und Anmerkungen ist die des «Kaufmanns von Venedig» von G. S. Gargáno[1]), der sich durch seine Nachforschungen in Florentiner Archiven nach Dokumenten über Shakespeare's England schon einen guten Namen gemacht hat. Auch hier hat er als Ergebnis dieser Forschungen neue Dokumente zum Prozeß gegen den jüdischen Arzt der Königin Elisabeth Roderigo Lopez beigebracht, die Sidney Lee's Angaben glücklich berichtigen und ergänzen. Lopez hatte von spanischen Emissären eine große Summe Geldes angenommen, um Antonio Perez, den von Philipp II. verfogten Spanier, zu vergiften. Daraus machte die Anklage auch noch den Versuch die Königin selbst zu vergiften. Lopez, der seit zwölf Jahren in London lebte und sogar zum Christentum übergetreten war, galt dem Volke doch als der teuflische Jude, und seine Versicherung vor der Hin-

[1]) W. Shakespeare, Il Mercante di Venezia. Versione col teste a fronte, introduzione e note a cura di G. S. Gargáno [Bibliotheca Sansoniana straniera, diretta da Guido Manacorda.] G. C. Sansoni editore, Firenze [1925].

richtung, daß er Antonio Perez und die Königin ebenso liebe wie Jesus Christus, als gotteslästerlicher Hohn. Er war übrigens selbst früher in Venedig gewesen, so daß man beim «Juden von Venedig» wohl an ihn denken konnte. Man kann darin, daß Shylock ebenfalls einem Antonio nach dem Leben trachtet, einen weiteren Beweis dafür sehen, daß Shakespeare tatsächlich Lopez im Auge hatte, als er das von Stephen Gosson erwähnte Stück «The Jew», das über 1½ Jahrzehnte alt war, umarbeitete. Daß er tatsächlich nur dieses Stück vor sich hatte, und daß dieses deshalb alles enthalten mußte, was Shakespeare mit der Novelle des «Pecorone und der Anekdote der «Gesta Romanorum» gemeinsam hat, scheint mir noch nicht mit der nötigen Schärfe erklärt zu sein. Auch sonst bietet die Einleitung wie auch die Anmerkungen viel Interessantes. Für die Eigennamen hat die Durchsicht der elisabethanischen Fremdensteuerlisten (*Returns of Aliens dwelling in . . . London from the reign of Henry VIII to that of James I ed. Kirk and Kirk, Huguenot Society, London*) manche, wenn auch nicht allzu genaue, Parallelen erbracht: Bassanio ist der Name einer bekannten Familie in London, Jessial wird als Tochter eines Juden Michael Burgoyne erwähnt.

Seiner Ausgabe der ersten Quarto von «Hamlet» läßt Frank G. Hubbard eine ebensolche der ersten Quarto von «Romeo und Julia» in moderner Orthographie folgen[1]). Sein Zweck dabei ist, diese Quartos als gleichberechtigte selbständige erste Fassungen aller Zufälligkeiten der alten Schreibung zu entkleiden und in einem eigenen kritischen Text neben die späteren Versionen zu stellen. Er sucht zu beweisen, daß Q_1 kein Raubdruck sei, die anscheinenden Verderbnisse des Textes seien vielmehr der korrekte Text einer früheren Fassung. Entgegen der besonders durch A. W. Pollard vertretenen geltenden Ansicht zeigt er 1. daß der Drucker Danter keineswegs den schlechten Ruf verdiene, den er genießt, denn er druckte außer dieser Q_1 noch die Q_1 von «Titus Andronicus», aber auch Dramen von Lodge, Greene, Peele und Wilson und Prosaschriften von Lodge und Nashe; — 2. daß Nichteintragung ins Buchhändlerregister nicht Raubdruck beweise; — 3. daß die Anwendung von zweierlei Typen in den beiden Hälften des Büchleins nicht etwa eiligen Druck bedeuten könne. Dagegen deuten die ungemein reichhaltigen Bühnenweisungen und die Szeneneinteilung gerade darauf hin, daß wir es mit Bühnenexemplaren zu tun haben, denn dies sind gerade Fingerzeige für den Schauspieler, viel weniger für die Leser. Die Frage der stenographischen Überlieferung von Q_1 hält Hubbard noch für zu ungeklärt. Viele seiner Argumente sind zweifellos sehr beachtenswert und beweisen, daß die Diskussion über diese Probleme noch nicht geschlossen ist.

Der Inselverlag führt seinen Shakespeare in Einzelbändchen[2]) fleißig weiter. Eine freundliche Erklärung des Herrn Professor M. J. Wolff ermöglicht

---

[1]) The First Quarto Edition of Shakespeare's Romeo and Juliet. Edited with Introduction and Notes by Frank G. Hubbard. [University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 19.] Madison, 1924.

[2]) Shakespeares Werke in Einzelausgaben: König Johann (1924) — Troilus und Cressida (1924) — Julius Caesar (1925) — Coriolanus (1925). — Die beiden Veroneser (1925). — Viel Lärm um Nichts (1925). Im Insel-Verlag zu Leipzig.

mir eine irrige Vermutung im letzten Jahrbuch richtigzustellen: er ist nicht der Generalredaktor der Ausgabe, diese Geschäfte besorgt vielmehr der Verlag selbst. Dagegen sind die Bändchen, die Hermann Conrad's nachgelassene Ausgaben enthalten, von M. J. Wolff betreut. Neu hinzugekommen ist zunächst «König Johann» von H. Conrad nach Schlegel's Text unter Zugrundelegung des Dresdener Manuskripts mit einem ganz knappen Nachwort von Wolff, in dem ich die Betonung des Unhistorischen in Shakespeare's Königsdramen sehr gut finde. — «Troilus und Cressida» ist von Wolff auf der Basis von Baudissin's Übersetzung bearbeitet, mit Änderungen, die im wesentlichen Besserungen sind. In den Anmerkungen ist mir aufgefallen, daß bei dem Ausdruck «ein Gänschen aus Winchester» — Winchester als «eine verrufene Gegend» bezeichnet wird. Die Erklärung ist doch schon von Collier gegeben worden: die der sittlichen Jurisdiktion des Bischofs von Winchester unterstehende Londoner Vorstadt Southwark züchtet Dirnen wie die Stadt Winchester Gänse; daher Winchester-Gans = Dirne. — Das Bändchen mit «Julius Caesar» hat L. Fränkel bearbeitet. Er gibt an, daß er die Varianten aus Schlegel's Manuskript überall in den Text gesetzt habe. Aber da nirgends diese Emendationen von den eigenen des Herausgebers geschieden werden, hilft uns die Angabe nicht viel. Warum heißt es z. B. von Casca 1, 2, 179 (ich zitiere nach meiner Ausgabe in der Goldenen Klassiker-Bibliothek, da dort allein die Zeilenzählung des deutschen Textes durchgeführt ist) bei Fränkel «nach seiner närrischen Art», während Schlegel Shakespeare's «*sour*» ganz richtig mit «mürrisch» wiedergegeben hatte. Ebendort Z. 185 ändert Fränkel Schlegel's «feurigen und roten Augen» (ich hatte statt dessen «feurig-roten Frettchenaugen» eingesetzt) in «feur'gen Frettchenaugen», wodurch der Vers auf vier Füßen hinkt. Bei einer so bezeichnenden Stelle wie

«Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein,
Mit glatten Köpfen, und die nachts gut schlafen.
Der Cassius dort hat einen hohlen Blick:
Er denkt zuviel: die Leute sind gefährlich —»

kann auch ein engerer wörtlicher Anschluß an den englischen Text von Übel sein. Fränkel emendiert

«Mit glatten Köpfen, solche, die nachts schlafen.
Der Cassius dort blickt hohl und hungrig drein —»

Das wird man nicht als ästhetische Verbesserung buchen können. Dagegen ist die modernere Fassung von Zeile 197 «Doch wäre meinem Namen Furcht vereinbar» entschieden eine Glättung gegenüber Schlegel's «Doch wäre Furcht nicht meinem Namen fremd» — ob die Änderung nötig ist, ist eine andere Frage. So kann man keine ungemischte Freude bei dieser Ausgabe empfinden. — Endlich liegt auch das dritte Römerdrama, «Coriolanus», jetzt in einer Bearbeitung von Rudolf Imelmann vor, von der dasselbe gilt, was über seine Ausgabe von «Antonius und Cleopatra» im letzten Jahrbuch gesagt worden ist. Ich darf vielleicht die ergreifenden Worte Coriolan's über Menenius (5, 3, 8) zum Vergleich mit der Tieck'schen Fassung heranziehen.

Imelmann: «Letztlich
Der Alte, den nach Rom gesprungenen Herzens
Ich sandte, hat mich mehr als väterlich
Geliebt, vergöttert gar. Ihr letztes Mittel

War's, ihn zu senden; seiner alten Lieb halb —
Sah ich ihn herb auch an —, bot ich die ersten
Bedingungen, die man verwarf und jetzt nicht
Annehmen kann, nochmal, nur ihm zur Freude,
Der mehr sich zugetraut. Ein sehr Geringes
Gestand ich zu.»

Baudissin: «Der alte Mann,
Den ich nach Rom gebrochenen Herzens sende,
Er liebte mehr mich als mit Vaterliebe,
Ja, machte mich zum Gott. — Die letzte Zuflucht
War, ihn zu senden; und aus alter Liebe,
Blickt' ich schon finster, tat ich noch einmal
Den ersten Antrag, den sie abgeschlagen
Und jetzt nicht nehmen können; ihn zu ehren,
Der mehr zu wirken hoffte, gab ich nach
Sehr wenig nur»

Dabei ist «und aus alter Liebe» in meiner Ausgabe eingesetzt statt des ungenaueren «um des Greises Liebe» bei Baudissin. Imelmann will die Sprödigkeit von Shakespeare's Stil nachahmen, aber für den Schauspieler bedeutet das keine Erleichterung, und die Poesie der Stelle scheint mir bei Tieck besser gewahrt. Das Nachwort zeigt eine seltsame Verkennung von Shakespeare's Standpunkt, wenn er in Coriolan manche «ungünstige Züge bis ins Unerträgliche oder Lächerliche gemindert» (sic) findet. «Und in seine unehrenhafte Unternehmung schreitet der überstolze Patriot, wie es scheint, mit Lüge und Verstellung gegen die ihm zunächst Stehenden: der abschiednehmende Verbannte IV, 1 spricht nicht so, als sei er im Begriff, zum Landesfeind überzugehn, aber den Plan dazu kann man schon in seinen letzten Worten III 3 angedeutet finden.» Imelmann meint das Wort «Also, verachtend um eurethalb, du Stadt, kehr ich den Rücken: es gibt wo anders eine Welt!» Man muß schon sehr von politischem Vorurteil beherrscht werden, um hieraus eine Verstellung des Helden zu folgern. Aber was soll man zu folgender Äußerung sagen — «Ebenso versagt man es sich auch gern in der militaristischen Volumnia ein Stück Lebenserinnerung Shakespeare's zu erblicken»! Damit vergleiche man die schöne und gerechte Charakterzeichnung Coriolans durch Gustav Landauer, den Kommunisten. — Hinzu kommt dann noch ein Bändchen von Wolff, «Die beiden Veroneser», und eines von Marie Luise Gothein, «Viel Lärm um Nichts», die beide einen recht flüssigen Text zeigen und auch sonst nur Anerkennung verdienen.

B. Allgemeine Erläuterungsschriften.

Das ausgezeichnete Handbuch der Shakespeare-Biographie, Sir Sidney Lee's Life of William Shakespeare[1]), mit seiner besonders seit der Neubearbeitung, 1915, staunenswerten Reichhaltigkeit an Material, der eine ebenso große Zuverlässigkeit entspricht, beweist wieder einmal durch eine neue Auflage — die vierte seit der Neubearbeitung — seine wohlverdiente gewaltige Verbreitung. Kein anderes Buch über Shakespeare ist ja ein so gutes

[1]) Sir Sidney Lee: A Life of William Shakespeare. 4th edition of the revised version. London, John Murray [1925]. (15 s. net.)

Nachschlagewerk wie dieses, weil es nur die Tatsachen bieten will und sich von allen kühnen Hypothesen fernhält. In der Vorrede setzt sich der Verfasser kurz (und ablehnend) auseinander mit den neuen Theorien von Robertson über fremde Mitarbeiter Shakespeare's, von P. Simpson über die Interpunktion der Originalausgaben, und von A. W. Pollard über Shakespeare's Autogramm in der Handschrift von Sir T. More; während er L. Kellner's Untersuchung der Druckfehler in den Originaltexten Anerkennung zollt.

Es war ein sehr guter Gedanke, die ausgezeichneten Einleitungen zu der Shakespeare-Ausgabe von E. K. (jetzt Sir Edmund) Chambers[1]) (The Red Letter Shakespeare) zu einem kleinen Bande zusammenzufassen[1]), denn nicht einmal die Bibliotheken können sich jede gute Gesamtausgabe anschaffen. Es sind knappe Einführungen in alle Dramen Shakespeare's, wobei der ästhetische Gesichtspunkt stärker hervortritt, als wir es bei dem Verfasser der beiden großen Geschichtswerke über die altenglische Bühne erwarten würden. Man wird diese «Übersicht», wie er sie nennt, die so viele feinsinnige Bemerkungen über Shakespeare's Kunst enthält, mit großem Vergnügen lesen. Und auch der Literarhistoriker findet interessante Notizen, wie es sich bei Sir E. Chambers von selbst versteht, dessen ungeheuere Belesenheit immer wieder überrascht. Als Modell für den steifen Hofmarschall Malvolio in «Was ihr wollt» nimmt er den Stiefvater von Robert Essex an, Sir William Knollys Comptroller of the Royal Household, von dem ein Anekdotensammler des 17. Jahrhunderts folgende Geschichte erzählt: «The Lord Knollys in Queen Elizabeth's time had his lodging at Court, where some of the Ladyes and Maydes of Honour used to friske and hey about in the next room, to his extreame disquiet a nights though he often warned them of it; at last he getts one to bolt their own backe doore when they were all in one night at their revells, stripps off his shirt, and so with a payre of spectacles on his nose and Aretine in his hand, comes marching in at a posterne doore of his owne chamber, reading very gravely, full upon the faces of them. Now let the reader judge what sadd spectacle and pitiful fright these poor creatures endured, for he faced them and often traversed the roome in this posture above an hour.» — Dabei zeigt allerdings schon der Aretin in der Hand des hemdlosen Hofmarschalls, daß er keineswegs ohne allen Humor war wie der arme Malvolio. Die lebenslustige Lady Mary Fitton aber, der Sir W. Knollys sogar die Ehe versprochen hatte, wäre ein Vorbild für die fröhliche Maria.

Einen zweiten Band gesammelte Aufsätze (der erste — «The Views about Hamlet and other Essays» — ist 1904 erschienen) gibt Albert H. Tolman von der Universität Chicago heraus[2]). Diesmal sind es 17 Aufsätze zu Shakespeare, von denen neun in den letzten Jahren in «Modern Language Notes» und «Publications of the Modern Language Association of America» erschienen sind; während acht hier zum erstenmal gedruckt werden. Neu sind Studien über «König Lear» und «Julius Caesar», über den 5. Akt von «Antonius

[1]) E. K. Chambers: Shakespeare, a Survey. London, Sidgwick and Jackson, Ltd, 1925. (7 s. 6 d.)

[2]) Albert H. Tolman: Falstaff and other Shakespearean Topics. New York: The Macmillan Company. 1925. ($ 2.50.)

und Cleopatra», über die Shakespeare-Bühne (im Sinne von Brandl's Theorie der Wechselszenen wird die epische Szene vor der Enthüllung der Hermione als schlagender Beweis herangezogen), über Shakespeare im Urteil des 17. Jahrhunderts, über Scherz und Ernst in der Shakespeare-Philologie von Rowe bis Warburton und endlich über die Textkritik der Shakespeare-Dramen. Eine hübsche Abfertigung des Bacon-Unsinns ist zuerst durch das Radio verbreitet worden. Überall zeigen sich die Vorzüge von Tolman's sympathisch ruhiger Kritik, die nicht nach originellen Hypothesen strebt, sondern im Rahmen des Gegebenen psychologische Erklärungen sucht. Die beiden Artikel, die Shakespeare und die Demokratie sowie Shakespeare und den Alkohol behandeln, nehmen Rücksicht auf die Interessen der Menge, halten sich aber im allgemeinen bemerkenswert frei von gezwungenen Rettungsversuchen der heutigen amerikanischen Ideale bei dem Dichter der Elisabethzeit.

Die Shakespeare-Rede der British Academy hielt 1925 ein Praktiker des Dramas, Harley Granville-Barker[1]), aber er zeigt sich gleichzeitig als ausgezeichneter Kenner der historischen Tatsachen. «From Henry V to Hamlet» nennt er sein Thema, aber es müßte eigentlich «From Love's Labour's Lost to Lear» heißen, denn es behandelt die ganze Entwicklung von Shakespeare's dramatischer Kunst, von jenen Anfängen des Lyly-Schülers an bis zur Höhe des «König Lear», auf die dem Dichter die Menschen von heute nicht zu folgen vermögen; wo er Dinge ausdrücken will, für die die Darstellungskraft der Schauspieler ebenso versagt wie die Aufnahmefähigkeit des (englischen) Publikums. Granville Barker, dessen klare, geistvolle Darlegungen in einen glänzenden Stil gekleidet sind, hat aber doch keine Vorstellung von den Wirkungsmöglichkeiten der Shakespeare'schen Kunst, wenn er das deutsche Theater nicht kennt. Er würde hier sehen, daß «König Lear» auch heute noch Abend für Abend die Theater zu füllen vermag — daß es nichts weniger ist als ein darstellerisch unmögliches Stück ; daß es — vielleicht wie kein zweites — auch heute die Seele der Zuschauer in allen Tiefen aufzurütteln pflegt.

Das England Shakespeare's hatte eine andere Bevölkerung als heute, aber auch als im Mittelalter. Dadurch, daß mit Heinrich VII. statt des französischen Königshauses ein keltisches den Thron bestiegen hatte, waren die Nachkommen der alten Briten, die Waliser, plötzlich zu Ansehen und Bedeutung gekommen. Während im 18. Jahrhundert die irischen, im 20. die jüdischen Einwanderer der hauptstädtischen Volksmasse ihren Stempel aufdrücken, taten dies im 16. Jahrhundert die Waliser. Ihre Sprache hörte man so häufig auf den Straßen, daß Shakespeare im ersten Teil Heinrichs IV. sogar auf der Bühne Glendowr mit seiner Tochter kymrisch sprechen und diese ein kymrisches Lied singen lassen kann. Ich habe daraus schon früher (Einleitung zu Heinrich IV., Gold. Klassiker-Bibliothek, p. 9) den Schluß gezogen, daß er in seiner Truppe außer einem erwachsenen Waliser, der dann in Heinrich V. den Fluellen, in den Lustigen Weibern den Sir Hugh Evans zu spielen hatte, auch noch einen welschen Jungen besaß, der als Lady Mortimer das kymrische

[1]) Harley Granville-Barker: From Henry V to Hamlet. [The British Academy: The Annual Shakespeare Lecture 1925.] London, Humphrey Milford, Oxford University Press . [1 s.]

Lied singen konnte. Den Hohn gegen die Waliser , den er in der Gestalt des prahlerischen, eitlen Glendowr ausgesprochen hatte, machte Shakespeare durch den ehrlichen tapferen, wenn auch etwas ungeschickt pedantischen Fluellen wieder gut. Das war die Genugtuung, die er seinem walisischen Schauspielerkollegen bot. Über die Waliser in der Zeit der Elisabeth unterrichtet ein interessantes Buch von Frederick J. Harries, dem Besitzer der Zeitung «Glamorgan County Times» in Pontypridd, «Welsh Elizabethans»[1]). Heinrich VII., der seinen Ursprung von Cadwallader, dem sagenberühmten Britenkönig, ableitete, fühlte sich noch als halber Waliser, und die Bewohner von Wales kämpften unter Rhys ap Thomas für ihn als für ihren angestammten Fürsten. Aber noch galten die grausamen englischen Gesetze in Wales, die die Briten wirtschaftlich und national zu vernichten suchten. Heinrich VIII. hat 1536 Wales als gleichberechtigtes Glied mit England vereinigt, aber gleichzeitig doch die Bestimmung bekräftigt, daß der Gebrauch der britischen Sprache von der Bekleidung eines öffentlichen Amtes ausschloß. Das hinderte aber nicht, daß die reichen welschen Grundbesitzer in den englischen Adel aufgenommen wurden und begabte Waliser auf allen Gebieten in die englische Gesellschaft eindrangen. Freilich waren sie fast alle in kurzer Zeit anglisiert, aber gerade dadurch konnte die Kultur des Tudor-Reiches umsomehr mit keltischem Wesen durchsetzt werden. Und sie zogen immer neue Einwanderer aus dem armen Berglande nach sich, die ihre Sprache noch nicht aufgegeben hatten. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich damals wie heute noch die welschen Musiker und Sänger. Unter dem Adel walisischer Herkunft spielte Sir William Herbert Graf von Pembroke als Soldat und Staatsmann eine bedeutsame Rolle. Er konnte kaum seinen Namen schreiben und sprach nur unvollkommen Englisch, genoß aber wegen seiner Zuverlässigkeit allgemeines Vertrauen. Er war der reichste und mächtigste Lord von Wales, und sein Londoner Schloß bildete den Mittelpunkt für seine Landsleute in der Residenz. Aber auch William Cecil Lord Burghley selbst, der große Minister der Elisabeth, verleugnete seine walisische Abkunft nicht. Harries stellt nun alle walisischen Staatsmänner, Kriegsführer, Seehelden und Entdecker, Theologen, Pädagogen und Literaten, Ärzte und Astrologen zusammen, die unter Elisabeth eine Rolle spielten. Er zeigt uns den Briten in der Musik und im Drama. Er bringt aber auch eine Menge interessanten kulturhistorischen Materials. Er ist stolz auf sein Volk, das trotz aller Unterdrückungsversuche, dank der konservativen Abgeschlossenheit der kleinbäuerlichen Bevölkerung, seine Sprache — und das ist immer gleichbedeutend mit nationaler Eigenheit — bis heute bewahrt hat. Wir freuen uns dessen und verzeihen ihm gerne, wenn er da und dort vielleicht in seiner nationalen Begeisterung nicht so kritisch ist wie es der nüchterne Historiker sein sollte. [So hatte er in seinem früheren Buche ,«Shakespeare and the Welsh», 1919, sogar den Dichter als Abkömmling der alten Britenkönige erweisen wollen; dazu müßte aber erst noch die Identität von Richard Shakespeare aus Wroxall mit des Dichters Großvater, Richard Shakespeare aus Snitterfield, nachgewiesen werden.]

In der Handschriftenausstellung des Britischen Museums lockt ein unscheinbares Manuskript mehr als alle anderen die Wißbegierigen an: es ist das

[1]) Frederick J. Harries: The Welsh Elizabethans. Pontypridd. Glamorgan County Times Printing and Publishing Offices. 1924.

Drama von Sir Thomas More[1]), und die aufgeschlagenen Seiten sollen von Shakespeare's eigener Hand geschrieben sein. Wie erwünscht muß es uns sein, wenn sich fünf der trefflichsten Sachverständigen in London zusammengetan haben, um unter der Führung des unermüdlichen, jugendlich begeisterten Alfred W. Pollard die Echtheit dieser einzigartigen Handschrift zu untersuchen. Es handelt sich um das Manuskript eines im wesentlichen von dem volkstümlichen Dramatiker Antony Munday geschriebenen Stückes über den berühmten Kanzler Heinrich's VIII., der hier nicht als Humanist, sondern mehr als Blüte des Bürgertums aufgefaßt wird, wie etwa — mit mehr Recht — sein Nachfolger Thomas Cromwell in dem nach ihm genannten anonymen Drama. Aber Munday ist nicht der einzige Autor des Stückes. Die Handschrift zeigt, daß nicht weniger als fünf Schreiber Zusätze eingefügt haben, sowie daß auch der Censor Edmund Tilney Bemerkungen dazu gemacht hat. Einer der Schreiber dieser Zusätze ist Dekker, ein anderer, auf drei Seiten die Szene von T. More's Rede an die empörte Volksmenge zu Hull enthaltend, soll nach dem Zeugnis des besten Kenners alter englischer Schrift, des ehrwürdigen Sir Edward Maunde Thompson, niemand anders sein als Shakespeare selbst. Die Schriftzüge sind nämlich denen von Shakespeare's Unterschriften — dem einzigen was uns sonst von des Dichters Handschrift erhalten ist — auffallend ähnlich. Shakespeare, ebenso wie der Schreiber der drei Seiten, schreibt die «gotische» («*secretary*») Schrift der älteren Generation, wie sie die Provinzstädte in ihren Schulen lehrten, mit gewissen Eigentümlichkeiten, unter denen besonders die Form des offenen a auffällt, die ihren ersten Strich mit dem Abstrich eines vorausgehenden h gerne zu einem grotesken Bogen verbindet. Und doch zeigen sich in einzelnen Buchstaben — darunter gerade dem h — auch wieder Unterschiede zwischen Shakespeare's Unterschriften und den drei Seiten. Besonders fällt auf, daß eine Abkürzung für -er oder -re in der Form eines über den letzten Buchstaben gesetzten cc die Shakespeare nach Ausweis der paar Unterschriften gerne anzuwenden scheint, auf den drei Seiten nicht begegnet — «euer» wird einmal durch eu mit übergeworfenem (umgekehrten) u-Bogen abgekürzt. Gerade solche Abkürzungszeichen scheinen mir aber wichtig als individuelle Eigentümlichkeiten eines Schreibers. Vermutlich deutet die Ähnlichkeit der Schrift auf den gleichen Erziehungskreis, vielleicht dieselbe Schule. — Etwas ähnliches scheint mir mit dem sehr hübschen Artikel von J. Dover Wilson bewiesen zu sein, der zeigt, daß, nach einer geistreichen Beobachtung von A. W. Pollard, der Schreiber der drei Seiten im Gegensatz zu seinen zum Teil viel enger schreibenden Kollegen ungefähr dieselbe Zeilenzahl auf der Seite schreibt, wie man sie für Shakespeare aus der Tatsache erschließen kann, daß in 2 Henry IV in einigen Exemplaren des Quartdrucks — von dem Pollard annimmt, daß er direkt nach Shakespeare's Manuskript gesetzt wurde — eine Szene von 108 Zeilen, d. h. offenbar zwei Seiten, vergessen wurde. Dover Wilson zeigt ferner, daß Shakespeare, wie sich ihm aus den Druckfehlern und den seltenen orthographischen Formen der «guten Quartos» ergibt, ähnliche Buchstaben und ähn-

[1]) Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More: Papers by Alfred W. Pollard, W. W. Greg, E. Maunde Thompson, J. Dover Wilson and R. W. Chambers, with the text of the Ill May Day Scenes edited by W. W. Greg [Shakespeare Problems, by A. W. Pollard and J. Dover Wilson, II]. Cambridge University Press, 1923.

liche Schreibungen der Wörter liebte wie sie auf den drei Seiten zu finden sind. Freilich ist dieser Beweis nicht so zwingend, da es sich um weitverbreitete Eigenheiten der elisabethanischen Schrift und der Schreibung und Aussprache in der Südhälfte Englands handelt. So bestechend die beigebrachten Parallelen aus den Shakespeare-Quartos sind — man wird den Eindruck nicht los, daß vieles davon nicht als Besonderheiten Shakespeare's gelten würde, wenn wir ein elisabethanisches Lexikon mit allen orthographischen Formen der Wörter hätten. — Die meisten Schwierigkeiten setzt das Thema, das sich R. W. Chambers gewählt hat und glänzend verficht, der exakten Beweisführung entgegen: die politischen Ideen von der absoluten Notwendigkeit staatlicher Ordnung, von der Schwäche des führerlosen Pöbels sind den drei Seiten von «Thomas More» und Shakespeare's «Heinrich VI.», «Caesar», «Troilus» und «Coriolan» gemeinsam. Aber auch der Ausdruck für diese Ideen zeigt ganz auffallende Ähnlichkeit mit diesen Shakespeare'schen Dramen. Schücking hat, meiner Meinung nach mit Recht, in Engl. Studien 46, 228 und neuerdings in Review of English Studies 1, 40, gezeigt, daß das Verhältnis zwischen Volk und Autorität in «Thomas More» ganz im Gegensatz zu Shakespeare recht sentimental aufgefaßt ist, und daß man — worauf schon 1904 mein Schüler Willy Streit in seiner Dissertation über das Drama «Thomas Cromwell» hingewiesen hatte — die beiden Stücke «Thomas More» und «Thomas Cromwell», die beide ganz ähnliche Themen in ähnlicher Ausführung und Auffassung behandeln, zusammenfassen muß. Daß aber «Cromwell», August 1602 für den Druck angemeldet, nicht viel früher verfaßt ist, hat Streit wahrscheinlich gemacht. Ist «Thomas More» erst um 1600 entstanden, dann kommt Shakespeare als Autor der drei Seiten nicht mehr in Frage, denn ihr Kunststil kann nur mit seinen Erstlingswerken verglichen werden. Ich glaube, das Auftreten More's als Volksredner, für das die Chronik-Quelle (Hall) keinen Anhalt bietet, kann nur als Nachahmung der Antonius-Figur in «Julius Caesar» aufgefaßt werden, die Shakespeare aus Plutarch übernommen hatte. Die Anklänge zwischen «More» und «Coriolan» aber können sich sehr wohl dadurch erklären, daß Shakespeare diese Stellen des doch wahrscheinlich bei seiner Truppe eingereichten schwachen Stückes im Ohr hatte, als er «Coriolan» schrieb. Denn daß er das Manuskript in der Hand gehabt hat, ist allerdings anzunehmen. Schließlich ist freilich die wichtige Frage noch strittig, ob tatsächlich bei den drei Seiten Schreiber und Autor dieselbe Person sind, was bei den anderen Teilen des Manuskripts keineswegs immer der Fall ist. Die Identität wird neuerdings geleugnet von B. A. P. van Dam (Text of Hamlet, Lond. 1925), vor allem aber, auf Grund seiner rhythmisch-melodischen Methode von Eduard Sievers in der Brandl-Festschrift (vergl. unten S. 135). Pollard und seine Freunde sind ja im Verlauf ihrer Studien zur Anschauung gekommen, daß wir es viel häufiger mit Originalmanuskripten zu tun haben als man bisher annahm. Aber Sievers findet, daß alle Korrekturen auf den drei Seiten den ursprünglichen Text rhythmisch-melodisch verderben, was darauf schließen läßt, daß sie von einem anderen vorgenommen worden sind: dann wäre aber die Handschrift als Ganzes kein Original mehr. Die Frage — sind die drei Seiten wirklich von Shakespeare verfaßt und von ihm selbst geschrieben — läßt sich also nicht einfach bejahen. Aber wie man sich auch dazu stellen mag, jedenfalls ist das kleine Bändchen eines der interessantesten Bücher der Shakespeare-Literatur. — Das gilt besonders

auch von dem einführenden Artikel von A. W. Pollard selbst. Auch hier aber scheinen mir die chronologischen Schlüsse nicht ganz zwingend. Munday und Dekker schrieben vom Ende 1597 an für Henslowe; 1599 schreibt Munday mit Drayton, Hathaway und Wilson zusammen das im Charakter ähnlich aufgefaßte Stück über Sir John Oldcastle. Pollard meint jedoch, ein späteres Datum als 1595 komme für die Volksszene nicht in Betracht, da man nach der blutigen Niederschlagung der Fremdenhetzen von 1595 nie gewagt haben würde, sie dem Zensor vorzulegen. Aber 1593 hatte eine ganz ähnliche Fremdenhetze dazu geführt, daß ein Dramatiker selbst, Thomas Kyd, verhaftet und gefoltert worden war. Ihm wurden die am deutschen (flämischen) Kirchhof angehefteten Spottverse zugeschrieben, die Pollard (der diesen Zusammenhang übersehen zu haben scheint) p. 40 abdruckt (vgl. Kyd ed. Boas, Introd. p. LXIX). Demnach hätte schon nach 1593 niemand diese Szene zu schreiben gewagt. Das Richtige dürfte sein, daß die Szene gewiß nicht unmittelbar nach 1593 oder 1595 geschrieben wurde, sondern erst mehrere Jahre später. Dann aber scheidet Shakespeare, wie gesagt, als Verfasser aus.

Seit Sir Edward Maunde Thompson, der Nestor der englischen Palaeographie, in dem prächtigen Handbuch der elisabethanischen Kultur «Shakespeare's England» (1916) einen zusammenfassenden Artikel über elisabethanische Schrift veröffentlicht hat, ist die Aufmerksamkeit auf diese Seite der Überlieferung der Shakespeare-Texte immer stärker konzentriert worden. Leon Kellner schenkt uns jetzt in einer den ganzen Text der Shakespeare-Dramen ergründenden Untersuchung eine vortreffliche Arbeit, die zeigt, welch reiche Früchte hier zu ernten sind[1]). Es ist eine genaue kritische Prüfung der Druck- und Lesefehler in den überlieferten Texten, mit dem Versuch einer Lösung auf Grund wissenschaftlicher palaeographischer Methode. Fünf Seiten umfaßt allein das Register der auf solche Weise gelösten Rätsel, von denen eine große Anzahl hier ihre erste Lösung gefunden haben. Acht Faksimile-Seiten bieten Proben der elisabethanischen Schrift. Sie sind nicht alle gleich gut und deutlich: man sieht z. B. nicht ein, warum die minutiös sorgfältige Schriftseite aus Ben Jonson's für den Prinzen von Wales selbstgeschriebenem Exemplar der «Masque of Queens» noch auf die Hälfte ihrer Größe reduziert werden mußte. Kellner kommt, im Gegensatz zu Thompson, zu dem Resultat, daß Shakespeare nicht die einfache «Sekretär-Schrift» geschrieben, sondern vielfach auch «lateinische» (*Roman*) Schriftzeichen eingemengt habe, da sich so z. B. allein die Verwechslung von *o* und *a* erkläre (*a sconce*, Shrew 2, 1, 249 für *ascance*). Kellner stellt die durchaus berechtigte Forderung, daß jedes zweifelhafte Wort zunächst in elisabethanische Schrift zurückübertragen werden müsse, damit man dann entscheide, für was es verlesen sein könne. Vielleicht sollte man darin sogar noch konsequenter vorgehen als Kellner selbst. Wenn er z. B. § 51 «*a* misprinted for *i*» überschreibt, so sucht man zunächst vergeblich nach einer Möglichkeit, *i* als *a* zu verlesen. Sieht man sich die Beispiele (unter A) genauer an, so handelt es sich nirgends um diese Verwechslung, sondern nur

[1]) Leon Kellner: Restoring Shakespeare. A critical analysis of the misreadings in Shakespeare's Works. With facsimiles and numerous plates. [Englische Bibliothek her. v. M. Förster, B. 4.] Leipzig, 1925, Verlag von Bernhard Tauchnitz (M. 6.—, gbd. 8.50.)

um den i-Strich in Verbindung mit einem anderen Buchstaben oder Buchstabenteil, mit dem zusammen sich allerdings eine dem *a* sehr ähnliche Form ergibt: Lear 4, 2, 73 *thrald* entstanden aus *thrilld* (nur die Form mit *ll* ermöglicht die Verwechslung); Lear 4, 6, 71 *enraged* statt *enridged* (*id* kann als *a* gedeutet werden); R. III 3, 5, 32 *laid* statt *liud* (*i* und der erste Strich des *u* zusammen ergeben ein offenes *a*). In R. II 1, 3, 227 steht *sudden* für *sullen*: das ist nicht einfach Verwechslung von *l* und *d*, sondern von *ll* mit dem Querstrich, den wir noch in unserem Zeichen für Pfund haben und der in Shakespeare's Zeit allgemein gebräuchlich war; ein solches durchstrichenes *ll* ist allerdings einem *dd* sehr ähnlich — aber keineswegs *l* einem *d*. So bedürfen die Grundlagen wohl noch etwas schärferer Prüfung. Aber die Methode selbst ist gesund, und wir müssen Kellner, auch abgesehen von den zahlreichen annehmbaren Einzelergebnissen, dankbar sein, daß er mutig den Wurf gewagt und mit soviel Fleiß und Scharfsinn seine Arbeit durchgeführt hat. Mag er sich in der Freude des Finders auch zuweit fortreißen lassen — niemand der sich mit dem Texte Shakespeare's beschäftigt, wird an seinem Buche vorbeigehen können.

Am 21. Juni feierte unser verehrter Präsident Alois Brandl seinen 70. Geburtstag, und die deutschen Anglisten, vermehrt um englische, schwedische und holländische Kollegen, brachten ihre Dankbarkeit und Freundschaft in einer Festschrift zum Ausdruck, die in zwei Bänden teilweise sehr wertvolle Forschungen aus dem Gesamtgebiet der englischen Philologie enthält[1]). Für den Leser des Shakespeare-Jahrbuchs kommen daraus die folgenden Artikel zunächst in Betracht: H. Hecht über das älteste überlieferte englische Interlude, Henry Medwall's Spiel von Lucres und ihren beiden Bewerbern, eine eingehende Untersuchung des Verhältnisses zur Quelle und der Technik. — Der nächste Aufsatz, von F. Brie, behandelt das auch im «Lear» zitierte Märchen vom Junker Roland, das uns in Peele's «Old Wives Tale» und Milton's «Comus» vorliegt, aber außerdem auch, wie hier gezeigt wird, in einem Ritterroman von Christopher Middleton «Chinon of England» (1596), der ebenso wie der «Comus» hauptsächlich von Peele's Drama, in zweiter Linie vom Märchen selbst abhängig ist. Wir haben also in gewissem Sinne hier einen Nachtrag zu Brie's Artikel im 48. Bande des Jahrbuchs. — Der Aufsatz von H. B. Charlton, «A Note on Shakespeare's Romantic Comedies» — das Nebeneinander von Romantik und nüchterner Lebensweisheit in Shakespeare's Lustspielen behandelnd, liest sich hübsch, ohne daß man am Schluß viel Greifbares in der Hand behielte. — Es folgt eine textkritische Studie über «Cymbeline» von Leon Kellner, wo im Sinne seines neuen Buches zahlreiche Stellen dieses Stückes emendiert werden. Es ist eigentlich schon ein Zeichen für die Güte seiner Methode, daß man ihm in einzelnen Fällen beistimmen kann — in allen wird kein Emendator Zustimmung erwarten dürfen; schließlich ist ja doch das subjektive Element aus diesen Argumentationen nicht auszuschalten. — Weitaus der interessanteste, ja sensationellste

[1]) Anglica. Untersuchungen zur englischen Philologie. Alois Brandl zum 70. Geburtstage überreicht. Band I Sprach- und Kulturgeschichte. — Band II Literaturgeschichte. [Palaestra 147. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie her. v. Brandl und Roethe.] 1925. Mayer & Müller G. m. b. H. in Leipzig. (18.—.)

der Aufsätze ist aber der von Eduard Sievers, dem Altmeister der germanischen Philologie (über «Shakespeare's Anteil am König Lear»), der hier seine, den Uneingeweihten wie Zauber anmutende Methode der Schallanalyse zum ersten Male auf Shakespeare anwendet. Wohl wußten wir schon etwas über die erstaunlichen Ergebnisse, die dabei zu erwarten waren durch die Übersetzung von Rothe, der ja, auf diesen Ergebnissen fußend, den «Lear» kaum noch als Werk Shakespeare's anerkennen wollte (vgl. meine Besprechung im 58. Bande des Jahrbuchs, p. 149). Durch die jetzt vorliegende eingehende Analyse werden wir wohl darüber beruhigt: die schönsten Teile des «Lear» sind echtes Gut Shakespeare's; aber er hat — wie er es ja auch sonst öfters getan hat, dabei ein fremdes Drama umgearbeitet. Dieses ist nicht etwa identisch mit dem alten Stück von «King Leir», sondern war von zwei Verfassern (als X und Y bezeichnet) gemeinsam geschrieben, und seine Szenen liegen z. T. jetzt noch unvermittelt neben den von Shakespeare neu verfaßten. An anderen Stellen hat Shakespeare kleinere oder größere Versgruppen einkorrigiert. Wer die Sievers'sche Methode nicht kennt, wird wohl nur ein ungläubiges Kopfschütteln aufbringen, oder gar mit einem der besten englischen Shakespeare-Forscher, dem ich davon erzählte, sagen «I shall not read it». Aber ich glaube, die Zukunft wird Sievers recht geben. Am leichtesten — auch für solche erkennbar, die bisher den Fragen noch ganz fremd gegenüberstehen — ist der Autor X von Shakespeare zu unterscheiden, dem Sievers den größeren Teil der ersten Szene zuschreibt (den Prosateil am Anfang hält er für späteren Zusatz). Jeder Mensch hat seinen eigenen Stil, der sich im Ton seiner Sätze äußert. Während die Verse 35—40 Shakespeare's Ton zeigen, setzt 41—62 ein fremder Ton ein; beim unbefangenen lauten Lesen entdeckt man einen Unterschied, wie wenn man in einer Chrestomathie von einem Schiller'schen zu einem Heineschen Gedicht übergeht; der Zug nach oben, den man in der Brust verspürt, weicht einem Zug nach unten. Das ist aber gleichzeitig ein Unterschied zwischen Engländern und Kelten, so daß man bei X auf keltische Herkunft schließen kann. Ich bin leider nicht geschult in den Feinheiten der neuen Methode, so daß ich die erstaunlich weitgehenden Folgerungen nicht mitmachen kann, die sich auch auf Shakespeare's Aussprache und auf die der anderen Autoren beziehen — X wird als Irländer festgestellt — und hier den bisherigen Anschauungen vielfach direkt zuwiderlaufen. Aber in dem Teil, den ich (und ebenso meine Frau) nachprüfen konnte, hat sich mir die Richtigkeit der Ausführungen von Sievers evident ergeben. Es wäre sehr zu wünschen, daß Sievers, der ja dem Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft angehört, auf der nächsten Tagung — etwa am Vorabend vor einem besonders interessierten Kreise — dasselbe Thema noch einmal mündlich erörterte, wobei gewiß manches den Hörern klarer würde als den Lesern seines Aufsatzes. — Noch ein weiterer Artikel der Festschrift muß hier erörtert werden: W. W. Greg behandelt eines der beiden im Autogramm erhaltenen Stücke von Thomas Heywood aus der berühmten Sammelhandschrift des Britischen Museums Egerton 1994, «The Escapes of Jupiter», das eine Zusammenstellung von Szenen aus dem Doppeldrama «The Brazen Age» und «The Silver Age» ist. Als solche hat sie den Wert, uns zu zeigen, wie ein dramatischer Autor etwa ein Jahrzehnt nach der Entstehung sein Stück einer Umarbeitung unterzieht, was zu interessanten Parallelen führt.

Einen guten Grundstock einer Shakespeare-Handbibliothek hat Sir Sidney Lee — in der zweiten Auflage zusammen mit Sir Edmund Chambers — für die «English Association» zusammengestellt, der eine sehr nützliche Bibliographie für Anfänger im Shakespeare-Studium bildet[1]). Textausgaben; Grammatik und Prosodie; allgemeine Erläuterungsschriften; Quellen; Biographie; örtliche, politische und soziale Umgebung; das zeitgenössische Drama; endlich Bibliographie bilden die verschiedenen Abteilungen. Vermißt habe ich in dieser Handbibliothek nur das sehr praktische Büchlein von W. A. Neilson and A. H. Thorndike, The Facts about Shakespeare, N. Y. 1913; ferner V. F. Janssen, Die Prosa in Shakespeare's Dramen, Straßburg 1897, die grundlegende Arbeit über dieses Thema, und etwa R. K. Root's nützliche Zusammenstellung, Classical Mythology in Shakespeare, Yale Studies, 1903. Von neueren Büchern über Shakespeare's Kunst verdiente das von Helene Richter, Shakespeare der Mensch, Leipzig 1924, aufgenommen zu werden. Untersuchungen zu einzelnen Werken Shakespeare's enthält diese «Handbibliothek» bis jetzt nicht; vielleicht entschließt sich aber Sir E. Chambers zu einer solchen Erweiterung; dann wäre auch der Preis für Nichtmitglieder nicht mehr zu hoch.

C. Erläuterungsschriften zu einzelnen Dramen.

Das umfassendste und gründlichste Buch über die vielumstrittene Frage des Hamlet-Textes haben wir in der Arbeit von B. A. P. van Dam, «Doktor der Medizin», dem ausgezeichneten Kenner der Sprache und Prosodie des 17. Jahrhunderts[2]). Es beruht auf eingehender Einzelarbeit und setzt sich mit den bisher vorgebrachten Ansichten gelehrt und manchmal scharf polemisch auseinander. Aber man hat überall den Eindruck, daß der Verfasser nicht obenhin urteilt, wie manche seiner Kritiker. Und wenn er gegen Saintsbury kräftig vom Leder zieht, so kann man das wohl verstehen bei der souveränen Art, mit der dieser in seiner «History of English Prosody» alles vom Standpunkt des ästhetisch empfindenden Engländers entscheiden wollte und für Phonetik und Sprachgeschichte nur ein hochmütiges Lächeln übrig hatte. Nach van Dam — der sich hierin der heute in Deutschland vorherrschenden Ansicht anschließt — beruht die Hamlet-Ausgabe von 1603 auf stenographischer Nachschrift im Theater; dagegen sieht er darin nicht einen ersten Entwurf Shakespeare's. Auch von Resten Kyd'schen Stils will er nichts wissen. Die Auslassungen des Drucks von 1603 beweisen ihm, daß es sich nicht einfach um eine erste Fassung handelt (— aber vielleicht um die mangelhafte Nachschrift einer solchen?). Die vielen Varianten erklärt er in der Hauptsache als Nachlässigkeit der Schauspieler, die Namenveränderungen als Füllsel des Nachschreibers. Auch die Zusätze sind zum Teil aus Shakespeare's anderen Dramen, aus der «Spanish Tragedy» und aus Dekker's Stücken durch die Schauspieler übertragen, die Shakespeare's Manuskript rücksichtslos für ihre Aufführung zusammengestrichen hatten.

[1]) Sir Sidney Lee and Sir Edmund Chambers, A Shakespeare Reference Library. [The English Association, Pamphlet No. 61.] Second Edition, July 1925. [Oxford University Press.] 18 pp. 2 s. 6 d. — 1 s. to members.]

[2]) B. A. P. van Dam: The Text of Shakespeare's Hamlet. John Lane, The Bodley Head Ltd, London — 1924. (380 pp.)

Es ist also eine Erweiterung der Erklärung von Delius. Daß fast jedes Stück auch heute noch erst nach der Bühneneinrichtung des Regisseurs gespielt wird, ist gewiß richtig. Es fragt sich nur, ob man nicht eine Ausnahme gelten lassen muß, wenn der Autor selbst Schauspieler der Truppe, ja doch vermutlich selbst der Regisseur ist. Die auffallenden Übereinstimmungen in Kleinigkeiten der Schreibung und Interpunktion zwischen den beiden Quartdrucken, die Pollard entdeckt hatte (The Library 1918), erklärt van Dam dadurch, daß der Drucker von Q 2 außer Shakespeare's für die Bühne zurechtgemachtem Manuskript auch einen Druck von Q 1 vor sich gehabt habe. Die Folio dagegen druckt außer nach dieser Q 2 von 1604 auch noch nach einem älteren Bühnenmanuskript. Die interessanten Studier över Hamlet Texterne von V. Österberg (vgl. Shakespeare-Jahrbuch 59) scheinen van Dam leider entgangen zu sein. — Sodann untersucht der Verfasser im Anschluß an sein früheres Buch, «Shakespeare's Prosody and Text» (mit C. Stoffel, 1900), die Prosodie des «Hamlet», wobei er, wie dort, den Synkopierungen ein sehr weites Feld einräumt, um überall glatte Blankverse herzustellen. Solche Synkopierungen kommen gewiß gelegentlich bei Schriftstellern, die sich populär und modern ausdrücken (besonders Ben Jonson) vor: ob wir aber für Shakespeare's feierlichere Ausdrucksweise ohne weiteres dasselbe annehmen dürfen, ist doch die Frage. Es folgt endlich der streng konservativ auf der Ausgabe von 1604 aufgebaute Text der Tragödie, in dem die aus dem Metrum herausfallenden Interpolationen durch andere Typen hervorgehoben sind. Gegenüber dem Text von Elze (1882) sind die Verseinteilungen bedeutend verbessert und die Änderungen gegenüber Q 2 sehr eingeschränkt. Ein Anhang wendet dieselbe Methode der Textkritik auf einige andere Dramen an — «Winter's Tale», «King John» und «The Second Maiden's Tragedy», ein Stück, in dem van Dam sehr hübsch die Ursachen der Textverderbnis illustrieren kann. So ist sein Buch methodisch von ebenso großem Interesse wie in seinen Ergebnissen, auch wenn man diese nicht in jedem Einzelfalle anzunehmen vermag.

Eine weitausholende Geschichte der Hamlet-Figur in drei Abteilungen hat Professor Kemp Malone von der Universität Minnesota in Angriff genommen[1]). Der erste Teil von 268 Seiten behandelt die Entstehung der Sage und ihre Entwicklung bis zu Saxo Grammaticus. Der zweite soll sie fortführen von Saxo bis Shakespeare, der dritte von Shakespeare bis heute. Es ist also etwas ähnliches, wie es sich — nur viel weiter, vielleicht zu weit ausgreifend — Schick in seinem großen «Corpus Hamleticum» vorgenommen hat. Und man bedauert vielleicht, daß die beiden Werke nebeneinander herlaufen. Auch die vorliegende Untersuchung baut auf sehr breiter Basis auf und beginnt mit einer Erörterung der urgermanischen Völkerverhältnisse an der Ostsee und dem Durcheinanderfluten dieser Stämme in der Völkerwanderung. Die Helden der alten Sagen werden, was man billigen kann, zum mindesten in ihrem Kern als historische Persönlichkeiten ausgedeutet. Aber dann gehen die Fäden von einer Person zur anderen so wirr durcheinander, daß man nur schwer den Gleichsetzungen des Verfassers zu folgen

[1]) Kemp Malone: The Literary History of Hamlet. I. The Early Tradition. [Anglistische Forschungen, her. v. J. Hoops, Heft 59.] Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. (M. 6,80.)

vermag. Mit großem Scharfsinn, aber auch mit ebenso großer Kühnheit, werden Einzelzüge verschiedener Sagenfiguren verglichen, bis schließlich eine Gleichheit des Helden angenommen werden kann. Dabei wird stets die verschiedene Entwicklung der Sagen bei den einzelnen Ostseevölkern in Betracht gezogen und die psychologischen Gründe für die abweichende Behandlung untersucht. So wird schließlich der Schwedenkönig Ongenþeow mit dem Gauten Herebeald und mit dem Jüten Örvendill, Hamlet's Vater, identifiziert; dessen Bruder Fengo (Claudius) ist eigentlich eine Verkörperung des Frühlingsgottes Freyr, Fjaller, und entspricht dem Hæðcyn der Gautensage im «Beowulf». Geruth, Hamlet's Mutter bei Saxo, zeigt im Namen Gleichheit mit der wilden Þryð der Angelnsage, die aber eigentlich identisch ist mit Ermuthrud, der zweiten Gemahlin des Amlethus bei Saxo. Diese ihrerseits ist wieder gleich der Wealhþeow, der Gattin Hroðgars, des Dänenkönigs im «Beowulf» und gleich jener, auf einer Emendation beruhenden, «Onelan cwen» ebendort, der Gattin also von Ongenþeow's Neffen Onela, der nach dem «Beowulf» den Gautenkönig erschlug. Onela aber ist niemand anders als Hamlet selbst. Denn dem altenglischen *Onela* entspricht ein altnordisches *Anle*, und mit einem Adjektiv **oð*, toll, gibt das *Anle oðe* > *Amloði*, die Urform des Saxo'schen *Amlethus*. Also heißt Hamlet eigentlich «der tolle Onela». Durch Heranziehen der Hadubardensage wird die Vermischung noch größer: Amleth ist gleich Helgi, dem dritten Halfdan-Sohn, der ja eigentlich (nach der genannten Emendation) der Schwiegervater des Onela ist. Es ist ganz gewiß richtig, daß derartige Verwechslungen bei den Wanderungen der Sage, oder bei den Schülern der wandernden Sänger, häufig vorgekommen sind, und daß vielleicht die meisten Heldensagen dadurch erweitert sind. Nur kommt man bei der Rückverfolgung dieser Fäden in ein Gewirre von Hypothesen, die höchstens bis zu einem «möglich» führen. Aber der scharfsinnigen Untersuchung möchte man recht viele kritische Leser wünschen.

Ein gewaltiger, aber für uns nicht sehr ergiebiger Band von 685 Seiten ist die Untersuchung von Hans Matter über die englischen Sagen des Mittelalters, die sich mit der Gründung von Staaten und Städten befassen[1]). Sie beginnt mit Galfrid von Monmouth, dem walisischen Historiker des 12. Jahrhunderts, der zum erstenmal die Sagen von Lear und Cymbelin, aber auch — abgesehen von den recht mageren Nachrichten bei Nennius — ganz ausführlich von König Arthur ezählte. Er ist der Schöpfer dieser und vieler anderen Sagen. Galfrid behauptet freilich, er habe alles aus einem «liber vetustissimus» übersetzt, und Matter nimmt dies für wahr. Es ist gewiß, daß Galfrid kein Fälscher im modernen Sinne genannt werden sollte: auch wenn in dem «liber vetustissimus» nicht viel mehr gestanden hat, als etwa in den altnordischen Vorlagen von Saxo Grammaticus, ja vielleicht an vielen Stellen nicht mehr, als in den gaelischen Vorlagen von Macpherson, so hatte ein Historiker des 12. Jahrhunderts doch nur das Empfinden einer Hypothese, wenn er einen Zeitraum mit eigenen Kompositionen ausfüllte. Aber Matter's Argument — «ein so trefflicher Künstler könne nicht ein so plumper Fälscher sein» —

[1]) Hans Matter: Englische Gründungssagen von Geoffrey von Monmouth bis zur Renaissance. Ein Versuch. [Anglistische Forschungen, her. v. J. Hoops, Heft 58.] Heidelberg, 1922, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. (M. 18,—.)

ist doch zu wenig psychologisch begründet. Daß Galfrid vor einer Entdeckung keine Angst hatte, erklärt sich doch einfach daraus, daß die Kenntnis der britischen Sprache am Hofe Heinrich's II. sehr selten gewesen sein muß. Ist Galfrid nur der Übersetzer, dann verschiebt sich einfach die Frage nach dem Künstler und Erfinder — denn es handelt sich doch zumeist um gelehrte Erfindungen — um eine Generation oder zwei, und die Person des Bischofs von St. Asaph scheidet aus. Aber die Frage selbst bleibt dieselbe. — Dann werden die Sagen von Brutus, Urenkel des Aeneas und Ahnherrn der Briten, von Hengist, dem Führer der Angelsachsen, und dem Britenkönig Vortigern, und schließlich einige kleinere ausführlich nach Inhalt, Entstehung und Verbreitung behandelt. Daran schließen sich die Sagen über die Gründung von London, York, Edinburg u. a. Städten — darunter auch von Carlisle durch Leir I, einen ganz dunklen Vorfahr von Shakespeare's König Lear (Leir II) — sowie der Universitäten Oxford und Cambridge und des Klosters Glastonbury. Ein vierter Teil behandelt die politische Ausnützung dieser gelehrten Sagen, ein fünfter endlich ihre Bedeutung in der Renaissance-Literatur. Dieser letzte wäre für uns am wichtigsten, aber der Verfasser hatte wohl die Empfindung, daß sein Buch schon dick genug sei, und ist gerade hier viel sparsamer als vorher. So fällt die doch eigentlich wichtigste poetische Ausmünzung der Galfrid-Sagen, der «Mirror for Magistrates», einfach unter den Tisch. Besser kommt das Drama weg, aber neue Gesichtspunkte oder neue Einzelheiten bekommen wir auch da nicht. Ja, man hat den Eindruck, als ob hier, wie auch bei Spenser, zumeist sekundäre Untersuchungen wiedergegeben würden. So ist z. B. der Auszug aus dem Drama «Fatum Vortigerni» im Sh.-Jb. 34, der bis jetzt das Original ersetzen muß, gar nicht herangezogen. Auf S. 611 wird ein von Hardyng zitierter Chronist Maryan erwähnt, «der nicht bekannt ist». Es handelt sich um den Würzburger Mönch Marianus, dessen Weltchronik in England von Florentius Wigorniensis bearbeitet wurde. Im ganzen hat man den Eindruck einer Kraftverschwendung: der Verf. hat nicht die Gabe, das Wichtige knapp herauszuheben und ist auch im Ausdruck von einer oft erstaunlichen Weitschweifigkeit. Er wünscht sich im Vorwort «ausdauernde Leser und strenge Kritiker». Ich fürchte, er wird die ersteren schwerer finden als die letzteren.

Shakespeare hat — im direkten Gegensatz zu Ben Jonson — in seinen Römerdramen verhältnismäßig wenig kulturgeschichtliches Detail angebracht, aus dem einfachen Grunde, weil seine Kenntnisse nicht allzu tief gingen. Und trotzdem empfinden wir bei ihm römischen Geist, römische Atmosphäre. Wer freilich einmal wirklich altrömische Luft atmen will, muß in Pompeji die Ausgrabungen der letzten 20 Jahre aufsuchen, die mit staunenswertem Geschick alles an seinem Platz gelassen haben, so daß man meint, diese Häuser seien eben erst von ihren Bewohnern verlassen worden. Es ist ein Ruhm für Deutschland, daß der klassische Führer durch die Ruinenstadt von einem Deutschen, August Mau, verfaßt ist. Er ist jetzt ersetzt durch den auf ihm weiterbauenden Führer von Wilhelm Engelmann[1]), der allen, die in Italien die Antike aufsuchen wollen, aufs wärmste empfohlen werden kann.

---

[1]) Wilhelm Engelmann: Neuer Führer durch Pompeji. Mit einem Titelbild, 140 Textabbildungen und einem neuen Plan. 1925. Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig. (M. 3.—, geb. 5.—.)

D. Zeitgenössische Literatur.

Eine Moralität aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, das «Enterlude of Welth and Helth» hat F. Holthausen in einem besonders für Seminarübungen geeigneten vortrefflichen kleinen Heftchen herausgegeben. Es handelt sich um ein Stück, das eigentlich «Welth, Helth and Libertie» heißen müßte, denn diese drei allegorischen Figuren werden durch Illwill und Shrewdwit, die sich betrügerisch Will und Wit nennen, ins Elend gebracht und von Remedy gerettet. Der Herausgeber sieht hierin nur die menschlichen Eigenschaften, aber ich möchte die Allegorie doch lieber politisch auffassen. Wohlstand, Gesundheit, Freiheit sind die höchsten Güter des englischen Volkes, um die durch bösen Willen und Verschlagenheit, seine Verwalter, «by wast and war» betrogen werden. Will und Wit sind also Verwalter des Landes, mit denen das Volk unzufrieden ist — man denkt zunächst an den Kanzler Wolsey — und von denen es durch Remedy — dahinter dürfte wohl der König Heinrich VIII. stehen — befreit werden soll. Einen besonderen Schädiger stellt der flämische Söldner Hans dar, der als Artillerist in Diensten des Königs steht: nur durch die Entlassung der Ausländer kann Wohlstand, Gesundheit und Freiheit in England wieder gedeihen. Es herrscht ein stark nationalistischer Geist in diesem Stück: «A Fleming knaue, wyl ye not see we haue English gunners ynow; there is no rome empty» weist Wit den Flamen ab; «There is to many aliaunts in this realme» erklärt auch Remedy. — Die Metrik wird zu stilistischen Zwecken gebraucht — auch hier möchte ich etwas weiter gehen als der Herausgeber: die pathetischen Szenen sind in Schweifreimstrophen, die realistischen in Langzeilen abgefaßt. Die recht schwierige Textherstellung ist dem auf diesem Gebiet ja sehr erfahrenen Herausgeber fast durchaus gelungen, namentlich auch in dem flämischen Kauderwelsch. Z. 786 muß es wohl *detect* (part. pf., alte Ausg. *detelt*) heißen, nicht *defekt*. In den sehr guten Anmerkungen ist mir nur «707 *this thousand yere*, häufig bei Shakespeare», aufgefallen, «da man *year* als Sgl. faßte». Aber *this thousand* entspricht doch dem normalen ne. *one thousand*.

Der bedeutendste unter der jüngeren Generation der «elisabethanischen» (wir gebrauchen das Wort je auch für jakobitisch) Dramatiker ist ohne Zweifel Ben Jonson, der mit der ganzen Zähigkeit seines schottischen Naturells einen neuen eigenen Stil zu schaffen unternimmt. Während bei Shakespeare alle Kunst unbewußt scheint, ist bei Ben Jonson alles bewußt, planmäßig. Gerade deshalb ist das Studium dieses Dichters — er hält auf den Titel «Poet», nicht «Play-wright» — so interessant, weil hier ein deutlicher «Formwille» vorliegt. Bisher waren wir im wesentlichen auf die Ausgabe angewiesen, die sein Bewunderer William Gifford 1816 veranstaltet hatte. Gifford, dem es vor allem darauf ankam, die ungerechten Vorwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts gegen Jonson's Charakter zu entkräften, hat für seine Zeit ausgezeichnete Arbeit geleistet, aber seit Jahrzehnten war eine neue kritische Ausgabe eines der lebhaftesten Bedürfnisse der Wissenschaft vom englischen Drama. Jetzt be-

[1]) An Enterlude of Welth and Helth. Eine englische Moralität des XVI. Jahrhunderts. Her. v. F. Holthausen. 2. Aufl. [Engl. Textbibl., her. v. J. Hoops, 17.] Heidelberg 1922, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. (M. 1.—.)

schenkt uns die Clarendon Press mit der Standard Edition: C. H. Herford, dem wir schon eine Ausgabe in der Mermaid Series verdanken, hat sich mit Percy Simpson, der sich auch schon als Herausgeber eines Stückes von Jonson bestens bewährt hat, zusammengetan, um eine prächtige zehnbändige Ausgabe des Dichters zu schaffen, von der bisher die zwei Einleitungsbände vorliegen[1]). Der erste Band enthält die Biographie mit der allgemeinen Entwicklung seiner Kunst, der zweite die Einleitungen zu den einzelnen Werken. Der erste Band enthält aber neben dem darstellenden Teil auch das gesamte biographische Material, und hierauf beruht der besondere Wert dieser Publikation. Wir bekommen eine kritische Ausgabe (genauen diplomatischen Abdruck) mit reichlichen Anmerkungen von Drummond's Gesprächen mit seinem berühmten Gast; ferner die Notizen von Aubrey und von Erzbischof Plume über Ben Jonson und die von Bang veröffentlichten Notizen «Memorandums of the Immortal Ben». Es folgen die Originalbriefe: 1—7 von Jonson, als er wegen «Eastward Ho» im Gefängnis saß, davon 6 erst 1901 von B. Dobell entdeckt, aus dem White-Ms. (Neuyork); 8,9 zwei Empfehlungsschreiben für Freunde (aus demselben Ms.); 10 an den Staatssekretär Graf Salisbury; 11 an Donne; 12, 13, 15 Drummond an Jonson, 14 Jonson an Drummond; 16—20 an den Grafen Newcastle; 21 an Sir Robert Cotton, hier zum ersten Male gedruckt nach Ms. Brit. Mus. Cotton Julius C 3; endlich 22 lateinischer Brief an Rich. Brigges, Lehrer an der Norfolk School. Den nächsten Abschnitt bilden Urkunden über Jonson, 16 im ganzen. Darauf folgt eine Zusammenstellung der Bücher in Jonson's Bibliothek. Jonson, der Drummond selbst erzählte, daß er regelmäßig zu Neujahr 20 Pfund vom Grafen Pembroke für Bücheranschaffungen bekomme, hatte eine sehr reichhaltige Bibliothek, und erstaunlich viele seiner Bücher lassen sich noch heute nachweisen. Von englischen Dichtern ist uns sein Chaucer und sein Spenser erhalten, aber auch Daniel's Civil Wars, Chapman's Ilias, Marston's Dramen, die Übersetzungen der Celestina und der Diana aus dem Spanischen. Sein Shakespeare ist verschollen, wie natürlich die Mehrzahl seiner Bücher. Die Einleitungen zu den Dramen, den Maskenspielen und den Gedichten, zur Englischen Grammatik und zu den Discoveries zeigen alle den neuesten Stand der Forschung und führen diese zum Teil weiter — wie etwa bei «The Tale of a Tub», wo neue Argumente dafür vorgebracht werden, daß wir hier ein Jugendstück vor uns haben. Nur eins haben wir vermißt: eine Bibliographie — aber die wird vielleicht ein späterer Band enthalten. Zwei Kostümbilder und drei Szenenskizzen von Inigo Jones für Jonson's Maskenspiele sind höchst willkommene Beigaben der stolzen Veröffentlichung.

Nicht auf Shakespeare, sondern auf Ben Jonson und die anderen Vertreter der Sittenkomödie in seiner Zeit gehen die Lustspieldichter der Restauration zurück, von denen uns hier die vier Komödien Congreve's in einer sehr hübschen Ausgabe zugänglich gemacht werden[2]). Schon die Prosaform deutet auf jene Muster hin, wo dies als Ausdruck des Realismus für Stücke

---

[1]) Ben Jonson. Edited by C. H. Herford and Percy Simpson. Volumes I & II: The Man and his Work. Oxford. At the Clarendon Press. 1925.

[2]) Comedies by William Congreve, edited by Bonamy Dobrée [The World's Classics, No. 276] Humphrey Milford, Oxford University Press. (2 sh.)

gewählt wurde, die sich in der eigenen Zeit und Umgebung der Zuschauer abspielen sollen. Congreve selbst weist in seinem Brief an seinen Kollegen Dennis über den Humor in der Komödie auf Jonson als sein Muster hin, wenn er auch den Unterschied von diesem hervorhebt. Was ihm vorschwebt, ist eine Charakterkomödie in der englischen Gesellschaft seiner eigenen Zeit, wobei er die einer Person «unvermeidlich eigene Art zu handeln und zu reden» als Humor erklärt. Die Ausgabe von Bonamy Dobrée bietet einen buchstabengetreuen Abdruck der Ausgaben von 1710, der zahlreiche interessante Besonderheiten der Orthographie und Interpunktion aufweist. Ganz selten erläutert eine Anmerkung eine Anspielung oder einen eigentümlichen Wortgebrauch. Aber eine ausgezeichnete Einleitung über das Restaurationslustspiel und über Congreve's Stil erhöht den Wert der sehr empfehlenswerten kleinen Ausgabe.

Im ganzen 16. Jahrhundert gilt der Meister Chaucer den englischen Dichtern als Ideal, und auch Shakespeare hat zweifellos noch so zu ihm aufgesehen. Deshalb darf ein ausgezeichnetes Buch über die Chaucer-Überlieferung im 15. und 16. Jahrhundert hier wohl erwähnt werden, das ein dänischer Gelehrter Aage Brusendorff soeben herausgebracht hat[1]). Es befaßt sich nicht nur mit der Textüberlieferung der Werke Chaucer's, obwohl ihr natürlich der größte Raum vorbehalten ist, sondern es erweist die Wichtigkeit dieser Tradition auch auf dem Gebiet von Chaucer's Biographie und vor allem des Kanons seiner Werke. Der Text ist — im Gegensatz zu Gower — leider schlecht überliefert, weil Chaucer nur die Widmungsexemplare an seine Gönner selbst korrigierte, während er sein Konzept einfach einem Buchhändler zur Vervielfältigung übergab. Ein solcher Buchhändler einer späteren Generation war auch Shirley, der für seinen Laden, oder wie der Verf. meint, für seine Leihbibliothek seine Handschriften abschrieb. Wir erhalten auch ein bisher unbekanntes Porträt von Chaucer aus der Troilus-Handschrift des Corpus-Christi-Collegiums in Cambridge. Die Miniatur stellt Chaucer, seine Werke vorlesend im Kreise des Hofes Richard's II., dar. Ich möchte nur auf die ganz frappante Ähnlichkeit mit dem bekannten Bild von Ford Madox Brown in der Tate Gallery hinweisen: «Chaucer, vorlesend am Hofe Eduard's III». Dieselbe Gruppierung vor dem landschaftlichen Hintergrund, das sonst nicht gewöhnliche Vorlesen des Dichters an einem Lesepult oder einer Kanzel — wobei das Alter Chaucer's bei F. M. Brown auch besser an den Hof Richard's II. passen würde; die ganze Konzeption scheint anzudeuten, daß der präraphaelitische Maler die Cambridger Miniatur gesehen hatte. Auf alle Fälle ist es ein sehr interessantes Zusammentreffen.

Als Thomas Hobbes 1651 in seinem Leviathan den Nachweis führte, daß die absolute Monarchie den einzigen Schutz der Gerechtigkeit gegen die Selbstsucht der Individuen wie der Massen bilde, trat ihm fünf Jahre später James Harrington mit seiner «Oceana» als Verteidiger der republikanischen Verfassung entgegen[2]). In der Antike wie in den modernen Republiken,

[1]) Aage Brusendorff: The Chaucer Tradition. Humphrey Milford, Oxford University Press, London. V. Pio. Povl Branner, Copenhagen. [1925.] 510d p. (16 s. net.)

[2]) James Harrington's Oceana: Edited with Notes by S. B. Liljegren. [Skrifter utg. af Ventenskaps-Societeten i Lund, No. 4.] Heidelberg 1924. Carl Winter.

vor allem Venedig, Genf, Holland, suchte er die Beispiele, aus denen er ein Bild einer idealen englischen Republik aufbaute, die die Fehler der Cromwellschen Verwaltung vermeiden, aber doch von Cromwell's kraftvoller Hand geführt werden sollte. Es ist eine stark aristokratisch und vor allem agrarisch gefärbte Demokratie, die nichts von sozialistischer Gleichmacherei wissen will und ein starkes Heer als erstes Erfordernis hinstellt. Cromwell und seine ostenglischen Landjunker schweben ihm als Führer vor, mit der Würde der venetianischen Signorie bekleidet. Dabei ist diese Verfassung stark nationalenglisch durchtränkt: die irische Rasse hat sich als unfähig erwiesen, deshalb hat sie kein Recht auf ihr Land mehr. Es ist die erste «demokratische» Darstellung des englischen Staatsrechts, bei der der Demos doch mehr oder weniger nur den Namen hergibt. Aber es ist gleichzeitig die stärkste Anregung geworden für die modernen Verfassungen, die sich so gerne demokratisch nennen, speziell für die amerikanische und dann auch die englische Auffassung von der Demokratie. Deshalb ist es freudig zu begrüßen, daß uns von S. B. Liljegren in Lund eine Ausgabe der «Oceana» beschert wird, die man in jeder Hinsicht als musterhaft bezeichnen kann. Der Abdruck des Textes ist mit peinlicher Treue hergestellt, so daß wir ein genaues Bild der Edition von 1656 erhalten; eine ganz kurze Einleitung und sehr knappe Anmerkungen zeigen die erstaunliche Gründlichkeit und weite Belesenheit des gelehrten Verfassers, die uns besonders auch beim Durchlesen der Bibliographie auffällt. Es wäre dringend zu wünschen, daß er seine Studien weiterführte und die vielen Fragen, die sich an die «Oceana» knüpfen, beleuchtete, wie nur er es kann. Ein erfreuliches Zeichen, daß Liljegren schon auf dem Wege ist, dies zu tun, bietet ein kleiner Aufsatz in der Hoops-Festschrift[1]) über den Namen «Oceana», der die Decknamen des 17. Jahrhunderts untersucht und dabei auch neues Licht auf die gelehrten Gesellschaften dieser unruhigen Zeit wirft, vor allem auch auf die Gründung der Royal Academy. Vielleicht führt ihm hier die interessante Untersuchung von Margaret Baily über Milton and Jacob Boehme»« (Dissertation der University of Illinois, 1920) noch in weitere dunkle Beziehungen hinein zwischen deutschen und englischen Gelehrten des 17. Jahrhunderts. Was die Vorstellung von England als «Oceana», als Herrin des Ozeans, betrifft, so darf ich vielleicht noch auf Ben Jonson verweisen, der als einer der ersten England so darstellt. In der «Masque of Blackness» (1605) tritt Albion als «Neptune's son» auf, in der «Masque of Queens» (1609) ist schon Bel-anna (die Gemahlin

[1]) Probleme der englischen Sprache und Kultur. Festschrift Johannes Hoops zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden und Kollegen. [Germanische Bibliothek her. v. W. Streitberg, II. Abteilung: Untersuchungen und Texte 20.] Heidelberg 1925 Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. Der Band enthält 16 Aufsätze von namhaften Gelehrten; darunter interessieren uns hier besonders eine Übersetzung der mittelenglischen Moralität «Pride of Life» mit erklärenden Anmerkungen von F. Holthausen, und ein Aufsatz von Otto Ritter: «Lauthistorisches zum Namen Don Adriano de Armado», der nachweist, daß Shakespeare und seine Zeit bei diesen spanischen und italienischen Fremdwörtern keinen Unterschied zwischen den Endungen -o und -a machten, so daß wir der Absicht des Dichters näher kämen, wenn wir in «Verlorener Liebesmüh» den Namen des Spaniers mit «Armada» wiedergäben. Denn Shakespeare wollte doch auf die kläglich vernichtete «unbesiegbare Armada» von 1588 anspielen.

König Jakob's) die «royal queen of the Ocean» — also neun Jahre bevor John Selden in seinem «Mare Clausum» (1618) die Seeherrschaft für England beanspruchte.

Einem lebhaft gefühlten Bedürfnis kommt die ausgezeichnete Spenser-Bibliographie von Frederic Ives Carpenter entgegen[1]), die nicht nur eine Sammlung von Büchertiteln ist, sondern bei allen wichtigeren Arbeiten auch gleich angibt, worin ihre Bedeutung beruht. Gerade für Spenser war es bisher fast unmöglich, die weit zerstreute Literatur zu verfolgen, und jeder Arbeiter auf diesem Gebiet wird mit lebhafter Dankbarkeit das Buch in die Hand nehmen, das in so musterhafter Weise die Wege weist. Aber der Verfasser gibt noch viel mehr: wir bekommen eine Zusammenstellung aller heute vorliegenden Probleme der Spenser-Philologie, die ja gerade von amerikanischen Gelehrten so fleißig gepflegt wird. Die Vollständigkeit kann keine absolute sein — so vermisse ich z. B. das Buch von Brie über die «Arcadia» im Kapitel «Spenser and Sidney», wogegen Carpenter die ungedruckte Dissertation von Mally Behler (Münster 1921) über die Beziehungen zwischen Sidney und Spenser natürlich nicht kennen konnte — es ist aber ein Grad von Reichhaltigkeit erreicht, der allen billigen Wünschen gerecht wird.

E. Shakespeare's Nachwirkung.

Daß der Dichter der Schönheit, John Keats, tief aus Shakespeare's immer lebendigem Quell getrunken hat, ist bekannt; aber wie tief diese Durchdringung mit Shakespeare'schem Lebenssaft bei Keats ging, das zeigt uns jetzt ein außergewöhnlich feinsinniges Buch von John Middleton Murry[2]), der uns das Dichterleben von Keats in den fünf Jahren 1816—20, wo seine größten Werke entstanden, unter dem Brennspiegel Shakespeare in ganz neuem Lichte zeigt. Während der «Endymion» entsteht (1817), denkt Keats immer an Shakespeare: dieser zeigt ihm die unendliche Majestät des Meers, aus ihm liest er, daß Schönheit Wahrheit sein muß, daß der ästhetische Genius «fähig ist, alles Unangenehme verdunsten zu lassen, dadurch daß er in enger Beziehung ist zur Schönheit und Wahrheit». Shakespeare's reine, ursprüngliche Empfindung stellt Keats in Gegensatz zu Wordsworth's Intellektualismus, zu dessen gesuchter Einfachheit. Shakespeare wird sein Befreier gegenüber Milton, dessen Führung er sich bei der ersten Fassung des «Hyperion» anvertraut hatte. Dieser erste Hyperion, den er bewußt als Fragment abgeschlossen hatte, war zu abstrakt und symbolisch, als daß ihn das an Shakespeare's klarer Konzeption geschulte Schönheitsempfinden von Keats so anerkennen mochte. Er sei krank gewesen, als er das schrieb, erklärte der Dichter später. So gießt er, unter Shakespeare's direktem Einwirken, dieses Werk um in die neue Form, die zugleich auch der antiken Klarheit näher kommt. Wenn die Menschen einen Schutzgeist über sich haben, dann sei sein Beschützer Shakespeare, schreibt er selbst an seinen Freund Haydon, als er — unter einem Bild seines Ideals —

[1]) Frederic I. Carpenter: A Reference Guide to Edmund Spenser. The University of Chicago Press, Chicago, Ill. 1923.

[2]) John Middleton Murry: Keats and Shakespeare. A Study of Keats' Poetic Life from 1816 to 1820. Oxford University Press. London. Humphrey Milford. 1925. (16 s.)

die Arbeit am «Endymion» beginnt. Und er bewährt sich als Schutzgeist, als Keats im tiefsten Elend der Bitterkeit sein Verhältnis zu Fanny Brawne und seinem nüchternen Freunde Brown in «Lamia» ausgedrückt hatte — die Geliebte und alles um sie ist nur ein Phantom, aber doch war sie sein ganzes Glück, bis der nüchterne Philosoph Apollonius sie entlarvt und ihm selbst dadurch den Tod bereitet. Die Erklärung von «Lamia» ist durchaus überzeugend. Da rettet sich Keats durch die Rückkehr von Milton zu Shakespeare und gewinnt neuen Lebensmut: des «Hyperion» zweite Fassung und die Ode an den Herbst, zeugen davon.

Einzelreferate.

E. K. Chambers: The Disintegration of Shakespeare. [British Academy, Annual Shakespeare Lecture.] Oxford University Press, London, Humphrey Milford 1924. 22 p. (1 s.)

Verfasser hält den überlieferten Shakespeare-Text in der Hauptsache für echt. Bacon-Theorie wie andere Paradoxe einfach beiseite schiebend, kritisiert er nur einige neue Versuche, Spuren fremder Überarbeitung nachzuweisen. Schnell erwähnt er die Zweifler Ravenscroft (1687) und die des 18. Jahrhunderts und geht näher ein erst auf Fleay, dem er Wechsel der Meinung, Unvorsichtigkeit des Folgerns und Ungenauigkeit der Statistik nachweist. — J. M. Robertson nimmt zum Maßstabe ein aus Shakespeare's Meisterwerk willkürlich abstrahiertes Ideal und weist Teile, die es nicht erreichen, einem Dutzend Zeitgenossen, besonders Marlowe und Chapman zu (wobei er gerade die Anfangsverse zum *Caesar* verwirft, die W. Wells, obwohl das Stück sonst Marlowe beilegend, Sh. läßt). Aus Stileigenheit eines Rivalen folgt nicht dessen Verfasserschaft einer Shakespeare-Stelle, weil Shakespeare jene bewußt bisweilen übernahm. Ebenso nur scheinbar «unerbittlich» sind die Kriterien der Metrik; die verschiedenen fügen sich nicht einer Chronologie der Abfassung der Dramen. Die Annahme organischer Entwicklung des Dichters folgt dem Bilde aus einer fremden Wissenschaft, der Biologie, während der Genius oft unvermittelt aufblitzt. [Schon wegen dieser Warnung an alle Historie, nicht bloß der Literatur, verdient Ch. Dank!] Fleay's Liste der weiblichen Versenden, korrigiert nur in Ingleby *Sh.* II (1881), befriedigt ebensowenig wie die Berechnung von Goswin König. Besonders täuscht solche Statistik an zu kurzem Texte; z. B. Szene 1 in *John* zeigt 16 (gegen sonstige 6) v. H. weibliche Versenden, einfach weil hier der Inhalt oft zu reden zwingt von *father, mother, brother.* —Den Wortschatz teilt der junge Shakespeare mit vielen Elisabethanern, die Methode der Neuschöpfung von Wörtern mit Chapman; ein diesem eigenartiger Ausdruck kann durch Shakespeare übernommen sein; er beweist also nicht eine Überarbeitung der Stelle durch Chapman, dessen Biographie vollends gegen seine längere Mitarbeiterschaft an Shakespeare's

Theater spricht. — Die Folio-Edition mit ihrer Zuschreibung so vieler Dramen an Shakespeare dient nicht dem Interesse eines Verlagsrechts (wie Meres' Zeugnis nicht dem einer Schauspielertruppe); man darf ihr trauen: ließ sie doch neun als von Sh. gedruckte Stücke fort.

Mit neuem, wissenschaftlich wertvollem Schlüssel, dem bibliographischen, erschließen jetzt Pollard und Dover Wilson die Echtheit des Shakespeare-Textes. Wilson hält von den sieben Lustspielen, die allein er bisher so untersucht hat, keines für ganz echt; alle sollen teils auf früheren Dichtungen beruhen, teils gegen Shakespeare's Autograph für die Bühne gekürzt oder geändert sein. Das Theaterarchiv habe, um Kopiekosten für viele Exemplare und die Gefahr der Beraubung durch die Konkurrenz zu vermeiden, nur ein Manuskript eines Stückes bewahrt, das man bei der Wiederaufnahme der Aufführung zeitgemäß für die Bühne ummodelte. Ein Beispiel (neben der szenenweisen Umschreibung in *Henry VI.* 1, 2) dafür bietet *Thomas More.* Allein typisch ist es nicht: ein durch Korrektur so unklares Heft hätte der Master of the Revels nie zur Zensur angenommen; der forderte klare Reinschrift. Und aus dem 17. Jahrhundert weist Ch. nach, wie gering das Verhältnis der Überarbeitung zur Neuschöpfung bei der Bühne blieb, so daß der ummodelnde Jonson nur als Ausnahme dasteht. Doch erhofft er Ertrag für die keineswegs abgeschlossene Herstellungsarbeit am Idealtext des Dichter-Autographen auch aus diesen Vergleichen zwischen Druckerei-Vorlage und Bühnenheft. **F. Liebermann †.**

Shakespeare, Der Widerspenstigen Zähmung. Neue Bühneneinrichtung von Georg Rich. Kruse. Leipzig, Reclam Nr. 2494.

Viele Jahrzehnte war die Widerspenstige nur in der üblen Verballhornung Deinhardstein's auf den deutschen Bühnen heimisch. Es war ein besonderes Verdienst von Wilhelm Öchelhäuser, zu Anfang der siebziger Jahre einen scharfen Kampf gegen diese Verunzierung des Dichters unternommen zu haben. Seiner eigenen pietätvollen Bearbeitung, die das Original erstmals in seine Rechte zu setzen suchte, folgten Arbeiten mit ähnlichen Zielen in den Einrichtungen von A. v. Wolzogen (1877), Kohlrausch (1892), Kilian (1897), Zeiss (1903). Treue gegen das Original mit Herstellung des früher auf den Bühnen unbekannten Vorspiels sollte hier mit Rücksicht auf die heutige Bühne und größtmögliche Theaterwirkung verbunden werden. Neuesten Zeiten blieb es vorbehalten, noch einen Schritt weiterzugehen und das Stück in völlig unveränderter und unverkürzter Gestalt zu spielen. Mit dem Grundsatz unbedingter philologischer Treue, die bei vielen andern Werken Shakespeare's am Platze sein mag, hat man diesem Jugendlustspiel indessen keinen wirklichen Dienst erwiesen. Die Erfahrung hat gelehrt, daß die Bühnenwirkung durch Wiedergabe des völlig unveränderten Originales nicht gehoben wird. Die burlesken Szenen der Nebenhandlung ermüden in der Breite des Originales, namentlich gegen Schluß des Stückes, wo alles zum Ende drängt und das Interesse des Hörers mit dem Abschluß der Haupthandlung Petruccio — Katharina erschöpft ist. Eine entsprechende Verkürzung und Zusammenlegung jener Szenen kommt der Bühnenwirkung zugute.

So ist es zu begrüßen, daß aus der Feder von G. R. Kruse kürzlich eine neue Einrichtung des Stückes erschienen ist, die eine mittlere Linie zu ziehen

sucht zwischen den freien Bearbeitungen früherer Tage und dem Bestreben der Gegenwart, philologische Treue im strengsten Sinne zu wahren. Kruse behält das heute nicht mehr zu entbehrende Vorspiel erfreulicherweise bei, ordnet die ersten Akte im Anschluß an die neueren Einrichtungen, ohne sich durch die für uns nicht maßgebende Akteinteilung des Originals beirren zu lassen. Er legt im vierten Akt die in Petruccio's Landhaus spielenden Szenen zusammen und vereinigt an erster Stelle des letzten Aktes, sehr zu gunsten der theatralischen Wirkung, die zerstreuten Szenen der Nebenhandlung, für die eine denkbar rascheste Abwicklung geboten ist. Der Text folgt Baudissin, an einigen Stellen wurde die Revisionsarbeit späterer Übersetzer herangezogen. Die Einleitung weist gegenüber dem verkehrten Bestreben der Gegenwart, das Stück als reine Burleske zu spielen, mit Recht auf die psychologischen Linien des Charakterlustspiels hin. Kruse's neue Einrichtung, die Pietät mit Bühnenwirksamkeit, ohne starrhalsige philologische Pedanterie, zu verbinden weiß, dürfte den Bühnen eine willkommene Gabe sein und ist im Verlage der Reclam'schen Theaterausgaben, wo sie die auf Deinhardstein fußende veraltete Arbeit Wittmann's zu verdrängen berufen ist, doppelt verdienstlich.

Eugen Kilian †.

Cäcilia Nolte: Die Überlieferung von Shakespeare's Othello. Dissertation Köln 1923. Verlag von Paul Neubner.

In seinem Paralleldruck der Quarto- und Folio-Ausgaben von «Othello» (Heidelberg 1909) hat A. Schröer eine genaue Untersuchung des Textverhältnisses in Aussicht gestellt. Eine Schülerin Schröer's, Cäcilia Nolte, hat dieses Versprechen eingelöst in einer sehr fleißigen Dissertation, die äußerlich unter dem Druck der Inflationsperiode steht: sie ist nicht gedruckt, sondern handschriftlich lithographiert, was die Lektüre nicht gerade erleichtert — bei einer so guten Textuntersuchung besonders bedauerlich. Als Resultat ergibt sich, daß die Quarto (1622), ein miserabler Druck an sich, doch dem Original des Dichters viel näher steht als die Folio (1623). Q ist nach einem Bühnenmanuskript gedruckt, zeigt infolgedessen Regiestreichungen, ist aber nicht etwa nachstenographiert; sein Text ist gut, trotz der vielen Druckfehler. F dagegen ist ein überarbeiteter Text: «der Überarbeiter hat eine merkwürdige Fähigkeit, Situationen, Charaktere und Stimmungen zu verkennen, seinen Sinn für Humor an der unrechten Stelle zu beweisen, logisch falsche Beziehungen herzustellen, zarte und feine Stellen in das Gegenteil zu verkehren . . . Sprachlich ist der F-Text modernisiert, volkstümliche Ausdrücke sind häufig beseitigt, Bilder zerstört und dafür alltägliche Redewendungen eingesetzt.» Der Bearbeiter muß also ein kleinlich pedantischer Mann gewesen sein. Sein Verdienst ist hauptsächlich, daß er die in Q ausgelassenen Stellen bringt und die Druckfehler von Q vermeidet.

Wolfgang Keller.

[Die Zeitschriftenschau mußte, ebenso wie die Bibliographie, diesmal leider zurückgestellt werden. Beide werden im nächsten Bande erscheinen.]

Theaterschau.

Stadttheater Bochum.

Was ihr wollt.

Bei der Neuinszenierung von «Was ihr wollt» machte der Intendant, Dr. Saladin Schmitt, ganze Arbeit, indem er das Stück nicht mehr in Akten gab, sondern in ungehemmt wirbelnder, nur durch eine Pause unterbrochener Folge. Ein kongenialer Helfer war ihm Johannes Schröder, der einen farbigen, stimmungsvollen, die kunterbunt durcheinanderlaufenden Geschehnisse eindrucksvoll umschließenden Rahmen geschaffen hatte. Das Neue an dem großen szenischen Apparat war ein hochragender, turmartiger Bau, der sich bei dem häufigen Szenenwechsel um die vertikale Achse drehte. Mit Hilfe der Drehbühne geschahen die Verwandlungen bei offener Szene; ein guter Regieeinfall war es, die Auftritte jedesmal durch eine Schar scherzender, lachender Mädchen aneinanderzureihen. Die blühende Sinnlichkeit der Shakespeare'schen Welt zeigte sich so in ihrer ganzen unverhüllten, berückenden Schönheit. Einzelne Momente waren besonders liebevoll und humorvoll herausgearbeitet, so das Duett zwischen den beiden Angstmeiern und vor allem die ein kannibalisches Wohlgefühl ausströmende Trunkenheitsszene.

König Johann.

Als Vorspiel zu dem großen Geschichtsgemälde der Königsdramen, die Saladin Schmitt insgesamt für die deutsche Bühne neu erobern will, brachte er die Historie «König Johann». Bei der Einrichtung des Zyklus geht er von der Absicht aus, den großen national-ethischen Zug des ganzen Werkes dem deutschen Hörer eingehen zu lassen, durch dramaturgisch geschickte Zurichtung der zum Teil theatralisch und dramaturgisch unbeholfenen Einzeldramen dem Deutschen den Weg zu öffnen zu starkem ästhetischen und dadurch dann zu starkem ethischen Eindruck, den der Engländer ohne diesen Umweg vermöge des lebendigen Blutzusammenhanges mit seiner Vergangenheit empfindet. Mit «König Johann» verwirklichte er diese Absicht. Um die gesamte Handlung der Historie in klaren Linien zu zeichnen und um alle Möglichkeiten szenischer Wirkung herauszuholen, ergänzt er kein Wort des Dichters durch fremde Zutaten und reiht die Szenen bzw. Szenenabschnitte so aneinander und verankert sie so ineinander, daß die dramatische Architektur deutlich herausspringt. Mit Recht erlaubt er sich daher eine Reihe dramaturgischer Eingriffe: Die Szene des Kardinals Pandulfo (bei Shakespeare im 3. Akt) teilt er in zwei

Szenen auf und bezieht die erste Hälfte in den ersten Akt, um ein klares Expositionsbild zu erreichen und um den Kardinalsauftritt des 3. Aktes sich gradlinig entwickeln zu lassen; ferner verschmilzt er nach Oechelhäuser's Anregung die beiden Unterhändlerszenen zu einer einzigen, um ein angeschlagenes Motiv nicht zu wiederholen und wegen der Schwierigkeit, eine unentschiedene Schlacht auf der Bühne klar zum Bewußtsein zu bringen. Am einschneidendsten gruppiert er den 4. und 5. Akt um: die ungeschickten beiden Krönungsszenen zu Beginn beider Aufzüge sind zu einem Auftritt verschmolzen. Der Auftritt des Bastard mit Peter von Pomfret ist ganz an den Schluß des 4. Aktes gelegt und gibt so einen wirkungsvollen Abschluß. Im 5. Akt sind die beiden Szenen, wo Abfall und Umkehr des englischen Adels geschildert werden, zu einer einzigen verknüpft, ebenso wie die beiden Schlachtenbilder und die Begegnung Hubert's und des Bastard. Im Zenith des Werkes steht also der Auftrag zu Arthur's Tod; diese Szene ist der dramatische Wendepunkt und verteilt Licht und Schatten auf den Usurpator. Den Usurpator gab Hans Hinrich, ohne das Brutale zu aufdringlich zu betonen; im ersten Teil lieh er ihm einen Zug von innerer Größe und deutete auch seinen Verfall psychologisch so fein aus, daß auch hier das Interesse stets wach blieb und in einigen Momenten sogar unsere Sympathie geweckt wurde. Dafür daß auch etwas von dem großen ethischen Zug des Ganzen in diese Einzelaufführung überging, sorgte vor allem Willi Busch in der mächtigen Gestalt des Bastard; das erhebende und befreiende Schlußwort, das er als typischer Vertreter englischer Wahrhaftigkeit sprach, wirkte auf die Zuhörer mit der Kraft einer Mahnung zur einigenden vaterländischen Liebe. Die dekorative Einrichtung, die mit geringen Veränderungen für sämtliche Dramen verwendet werden soll, näherte sich in ihrer Klarheit dem englischen Shakespeare-Podium. Im «König Johann» wurde speziell das Grau-Düstere, das Primitiv-Frühe der Zeit und ihrer Leidenschaften betont. Darum war die Dekoration unbekümmert einfach, waren die Kostüme von grellen, prallen Farben, waren Stellung und Gebärde großzügig stilisiert, wurden prunkhafte Massenszenen vermieden, Schlachtenszenen und Krönung auf das Unentbehrlichste beschränkt.

Richard II.

Als zweite Vorstellung aus dem Zyklus der Königsdramen brachte Saladin Schmitt am 10. März 1925 «Richard II.». Wie im «König Johann» wurde wieder die Schröder'sche Shakespearebühne herangezogen; trotz der einfachen Umrisse kam das Bild des üppigen Hoftreibens auch sinnfällig in äußerer Apparatentfaltung zur Geltung. Auf komplizierten Kostümwechsel wurde verzichtet, konsequent wurde das für die damalige Zeit typische extravagante französisch-burgundische Hofkleid beibehalten. Szenen wie die Abdankung in der Westminsterhalle und der große Zweikampf zeigten, welche Reize auch der einfache Bühnenrahmen hergibt. Aus der Erkenntnis heraus, daß die Historie als Kunstform nun einmal auf die ununterbrochene Szenenfolge angewiesen ist, war es dem Spielleiter das wichtigste Ziel, die Tragödie mit möglichster Schnelligkeit sich abwickeln zu lassen. In dramaturgischer Hinsicht wurde in der Anlage der Bolingbroke-Natur schon stark auf den späteren Heinrich IV. hingearbeitet; ebenso andere durchlaufende Einzelnaturen, wie z. B. Northumberland. Was das Darstellerische angeht, so würde der Grundgedanke, die Hamlet-

artige, seelische und geistige Selbstzersetzung des Helden hervorzuheben, zu sehr forciert. Der Träger der Hauptrolle kann den geheimsten Nervenverästelungen der überaus reich gestuften königlichen Komödiantennatur nachgehen, ohne von vornherein den krankhaft Überreizten, den Neurastheniker hervorzukehren. Eine allmähliche Steigerung wäre psychologisch glaubhafter und wirksamer gewesen. Aber in der Szene in der Westminsterhalle, wo der König nicht mehr König, sondern nur der leidende gebrochene Mensch ist, war der Darsteller (Willi Busch) von stärkster ergreifender Wirkung. **Karl Arns.**

Münchener Shakespeare-Aufführungen.

Seit dem letzten Bericht an dieser Stelle hat der Spielplan des Staatstheaters auf dem Gebiete des Shakespeare'schen Dramas keine nennenswerte Bereicherung erfahren. Nur eine einzige Aufführung, die hierher gehört: diese allerdings in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert — die Erstaufführung von «Titus Andronicus». Das blutrünstige Jugendwerk des großen Dichters wurde im 17. Jahrhundert in einer freien Überarbeitung gespielt, zuletzt, soweit bekannt, in Breslau 1699 (hinterher zur Erholung: «Le malade imaginaire, oder Pickelherings Academie»). Seitdem ist das Stück dem deutschen Theater ferngeblieben. So war man in gewissem Sinne berechtigt, in München von einer Uraufführung zu sprechen. Sorgsam und mit großem Aufwand vorbereitet von Eugen Keller, der zum Schauspieldirektor des Münchener Stadttheaters auserkoren sich als Spielleiter damit erstmals einführte, hat die Vorstellung nur den einen untrüglichen Beweis erbracht, daß es verlorene Liebesmüh ist, diese Tragödie für das heutige Theater erobern zu wollen. Sie hat heute nur rein literarisch-historische Bedeutung. Die verhältnismäßig wenigen Teile, die auf den künftigen großen Dichter deuten, die die Flammenschrift seines Genius tragen, vermögen nicht zu entschädigen für den Wust von Widerwärtigkeit, Scheußlichkeit und Geschmacklosigkeit, durch den sich der heutige Hörer, einer längst überlebten Kunst gegenüberstehend, hindurchringen muß. Diese wenigen Teile, die unleugbar Shakespeare'sches Gepräge tragen, sollte man freilich mit doppelter Liebe behandeln, wenn man sich zu dem Wagnis entschließt, das Stück heute zu spielen. Dazu gehört vor allem die 2. Szene des III. Aktes — ungeachtet ihres mehr episodischen Charakters und des Umstandes, daß sie in den Quartos fehlt und erst in der Folio erscheint: der seiner Hand beraubte Titus, sein Bruder Marcus, die geschändete Lavinia und der Enkel Lucius sitzen beim Mahle; Marcus tötet eine Fliege, der Bruder, im Blute watend, wehrt ihm mit den Worten:

«Wenn nun die Fliege einen Vater hätte,
Wie ließe der die goldnen Flüglein hängen
Und summte Klagelieder in die Luft!»

Nur die Erinnerung des Bruders, daß die schwarze Fliege «der Kaiserin Mohren» glich, söhnt den dem Wahnsinn Nahen mit dem Geschehenen aus:

«Wir sind noch nicht so tief gesunken, mein' ich,
Daß wir nicht eine Fliege töten könnten,
Die in Gestalt des schwarzen Mohren kommt.»

Und er schließt die Szene mit Tönen, die Lear in weiter Ferne ahnen lassen:

«Lavinia, geh mit mir
In dein Gemach; da les' ich mit dir traurige
Geschichten, die in alter Zeit geschahn —»

Eine wundervolle Szene — echtester Shakespeare — ein kostbares Kleinod in dem Gerümpel einer großenteils stümperhaften Anfängerarbeit — sie wurde in der Münchener Aufführung gestrichen!

Sonst bot sie eine unveränderte Wiedergabe des Originals. Nur die erste Szene des II. Aktes wurde — ein glücklicher technischer Griff — in den ersten Akt hineingezogen, so daß der zweite ausschließlich auf die im Walde spielenden Szenen beschränkt werden konnte.

Schauspielerisch könnte das Stück auf der heutigen Bühne nur dann zur Geltung kommen, wenn für die führende Hauptgestalt mit ihren in der Psychologie des Wahnsinns vielfach an Lear gemahnenden Zügen ein allererster Darsteller, eine fesselnde schauspielerische Persönlichkeit zur Verfügung stände. Sie fehlte der Münchener Aufführung. Aus dem durchschnittlichen Mittelmaß der schauspielerischen Wiedergabe ragten höchstens die temperamentvolle Tamora der Magda Lena, der fein angelegte Marcus von Otto Werl nicke und der Mohr von Ernst Martens in erfreulicher Weise heraus. Die Spielleitung Kellers, in der Wortregie vielfach versagend, zeigte in mancher Hinsicht Farbe und Eigenart. Es blieb der Eindruck einer unzweifelhaften Begabung, die aber ganz und gar in den Irrwegen einer sensationellen, rein modistischen Kunstübung befangen ist. Expressionistische Bühnenbilder (Walther von Mecus), die in Architekturen von schreienden Farben, kubistischen Wäldern oder völlig unrealen Hintergründen stilistisch mit dem Werke unvereinbar waren, snobistische Inszenierungsmätzchen aller Art, eine breite Treppe, die die handelnden Personen aus dem Zuschauerraum zur Bühne empor führte, unmögliche Kostüme und Beleuchtungskünste, in Stellung und Gruppierung immerwährende Ausstrahlungen einer heute bereits überlebten expressionistischen Mode, die das Zusammenspiel zerstörend unmittelbare Fühlung mit dem Zuschauer sucht, in der schauspielerischen Wiedergabe eine unablässige ekstatische Überhitzung in Geberde und Ton, ein auf Stilisierung bedachtes Haschen nach einer «unrealistischen» Darstellung, die — ohne einheitliche Durchführung zu erfahren — mit einer platten Natürlichkeit vielfach in störenden Widerspruch geriet. Als Ganzes die Nerven aufpeitschende Sensation moderner Überregie. Ein trotz fesselnder Einzelheiten sehr unerfreulicher Abend, der von Seiten der unbefangenen Hörer mit Recht scharfe Ablehnung erfuhr. Trotzdem berechtigte der Mißgriff in Wahl des Stückes und Art seiner künstlerischen Darbietung keineswegs zu der unschönen Hetze, die von einem Teil der Münchener Presse gegen den neuen Spielleiter und seine Berufung losgelassen wurde. Er durfte zu seiner gerechten Beurteilung verlangen, daß weitere künstlerische Leistungen von ihm abgewartet würden. Die ganze Behandlung des Falles Keller, die auch in der auswärtigen Presse begreifliches Aufsehen erregte, bot einen charakteristischen Beitrag für die unsachliche Art, wie sie für die Kunstkritik der Kunststadt München zum großen Teil bezeichnend ist.

Die Lust, literarisch zu experimentieren, scheint auch auf die Münchener Kammerspiele unter Falckenberg's Leitung einen nachbarlichen Einfluß geübt

zu haben. Man spielte unter Bernhard Reich's Regie «Die beiden Veroneser». Das keineswegs bedeutende, aber doch reizvolle und anmutige Jugendwerk des Dichters — Fontane berichtet mit Begeisterung von seiner Aufführung auf englischem Boden — war in München schon einmal in Vorkriegszeiten von Dr. Gustav Freytag gespielt worden. Der gleichnamige Sohn des Dichters, Augenheilkunde und akademische Würde mit der leidenschaftlichen Besessenheit des Theaterfachmanns verbindend, hatte das Stück inszeniert und selbst dabei die Rolle des Dieners Lanz in ergötzlicher Weise dargestellt. Die Aufführung der Kammerspiele suchte das szenische Problem des Stückes durch die Wahl einer von Otto Reigbert ausgeführten Einheitsdekoration zu lösen. Sie ermöglichte es, das ganze Stück ohne jede Unterbrechung (mit einer einmaligen Pause nach 3, 1) hintereinander abzuspielen: eine offene Palasthalle, mit Ausblick auf Landschaft, seitlich in den Ecken je zwei kanzelartige Erhöhungen, die u. a. für die nächtliche Balkonszene des 4. Aktes benutzt wurden. Der Vorteil der pausenlosen Abwicklung sämtlicher Vorgänge auf dieser gewissermaßen neutralen Szene wurde aufgehoben durch den großen Nachteil, daß der für dieses Stück so wichtige Wechsel des Schauplatzes zwischen Verona und dem Hofe von Mailand völlig verwischt wurde. Der mit dem Buche nicht vertraute Hörer vermochte kaum dem äußeren Gang der Handlung mit einigem Verständnis zu folgen. Indem u. a. auch die Räuberszenen der beiden letzten Akte, die nach der Einsamkeit des Waldes verlangen, in die offene Palasthalle hereingezerrt wurden, ging die Poesie und Romantik dieses Räuberidylls — es gehört zum reizvollsten des Stückes — ganz und gar verloren.

Der verfehlten äußeren Inszenierung entsprach die minderwertige schauspielerische Wiedergabe. Von der Poesie, von dem romantischen Zauber, der die mit Viola verwandte Gestalt der Julia umschweben muß, war so gut wie nichts zu spüren. Dafür wurden die burlesken Szenen der beiden Diener zu Clownerien der schlimmsten Art herabgezerrt; das Charakteristische der Gestalten ging verloren, zahlreiche neue Einlagen von mehr als fraglichem Geschmack, Kostümierung und Maske, die mit dem «Dummen August» erfolgreich zu wetteifern suchten — anstelle der charakterischen Schöpfungen des Dichters ödeste Possenreißerei, ein künstlerischer Tiefstand, wie er für die heutige Inszenierung des Shakespeare'schen Lustspiels leider nicht zu den Ausnahmen zählt. Selbst die köstliche Zwiesprache des Dieners Lanz mit seinem Hunde wurde um jede Wirkung gebracht, dadurch, daß statt des lebendigen Hundes, der hier — als einzige Ausnahme vielleicht in der gesamten Theaterliteratur! — nicht zu entbehren ist, ein als Hund verkleideter Zwerg auf der Bühne erschien, der die ganze Komik der Szene vernichtete. Für den heikelsten Punkt des Stückes, den Schluß, der mit der unvermittelten Reue des bloßgestellten Übeltäters Proteus nur durch feinfühligste Regie und eine diskrete Retuschierung des Textes gerettet werden könnte, war von Seiten der Spielleitung so gut wie nichts geschehen. —

In einer gewissen Beziehung zu Shakespeare steht auch ein anderes Unternehmen der Kammerspiele, das deshalb hier mit einigen Worten zu buchen ist: die Erstaufführung der Marlowe'schen Tragödie «Das Leben König Eduard's II. von England» in der freien Überarbeitung und Neudichtung von Berthold Brecht und Lion Feuchtwanger (April 1924. Als Buch erschienen bei Kiepenheuer, Potsdam 1924). Unter den Vorläufern Shakespeare's nimmt Marlowe

mit seinem «Eduard II.» ohne Zweifel einen hohen Rang ein. Man braucht die Bedeutung dieser Historie nicht zu verkennen, auch wenn man sich nicht in die unangebrachte Übertreibung verirren will, sie mit dem stofflich verwandten «Richard II.» auf eine Stufe stellen oder sie wohl gar in ihrem Wert über das Werk Shakespeare's zu erheben. Der Vergleich beider Stücke zeigt wie wohl kaum etwas anderes die überragende Bedeutung des großen Dichters über seinen Vorgänger. Der Versuch, Marlowe's Historie für die moderne Bühne gewinnen zu wollen, gehört in das Gebiet gewagtester literarischer Experimente. Die ganze erste Hälfte des Stücks mit dem endlos hin- und herwogenden Kampfe des Königs mit seinen Großen um seinen Liebling Gaveston läßt den heutigen Hörer völlig gleichgültig. Erst mit der zweiten Hälfte des Stücks, mit Niedergang und Abdankung des Königs, mit der großen, den zweiten Richard vorwegnehmenden Parlamentsszene, beginnt sich so etwas wie Teilnahme in dem heutigen Leser zu regen. Dieser Mißstand wird durch eine freie Umarbeitung nicht gebessert, wie sie Brecht im Gegensatze zu den getreuen, teilweise sehr gelungenen Übersetzungen von R. Prölss und A. W. Heymel vorgenommen hat. Um so weniger als diese Umarbeitung, mehr Neudichtung mit freier Benutzung Marlowe's als etwa Übersetzung, in keiner Weise eine Verbesserung des Originals bedeutet. Sie sucht das Werk dem Verständnis der Gegenwart dadurch nahe zu bringen, daß sie das Brutale, das Widerwärtige, das Perverse unterstreicht, daß sie verroht und die Historie vielfach einer blutrünstigen Moritat anzunähern sucht. Das Verhältnis des Königs zu seinem Liebling Gaveston, dessen wahres Wesen im Original mehr oder minder verhüllt, der Phantasie des Hörers überlassen bleibt, wird von dem modernen Dichter in nicht mißzuverstehender Deutlichkeit in grellste Tageshelle gerückt («weil Gaveston des Königs Eduard Hur war», usw.) Wo Marlowe andeutet, gibt sein heutiger Bearbeiter plumpste Deutlichkeit. In mehr als einer Hinsicht. In der Szene, wo Gaveston dem Henkertod überantwortet werden soll, wird im Gegensatz zum Original in einer sensationellen Schauerszene der Verurteilte, der schon den Hals in der Schlinge des Galgens hat, auf die Bühne gezerrt. Berechnung auf die niedersten Instinkte der heutigen Hörerschaft gibt der Neudichtung mehr als einmal das Gepräge. Dafür sind alle die Züge des altenglischen Dichters, die Eduard in milderem und versöhnlicherem Lichte erscheinen lassen, seine Liebe zu Musik und Saitenspiel u. a., mehr oder minder verwischt, oder getilgt. Alle sympathischen Züge sind ihm geraubt, von einem gewissen poetischen Glanze, der den König im Original umschwebt und das Abstoßende einigermaßen mildert, ist in der Neudichtung nichts mehr zu spüren. Die Sprache, die sich bei der unzweifelhaften Begabung Brecht's zu manchen starken und eigenartigen Klängen zusammenballt, zeigt im Gesamtbild eine kalte trockene Nüchternheit und verliert sich in ihrer Vorliebe für gänzlich undeutsche Partizipial-Konstruktionen in zahlreiche sprachliche Ungeheuerlichkeiten, so (S. 26):

«Gegen zehn Uhr noch gesichtet
Mit Menschenantlitzen,
Gegen elf Uhr
Vergessend Sprache ihres Landstrichs, findet
Troer nicht Troja, Grieche Griechenland nimmer»
— — — — — — — — — — — — —

«Noch hielte, wäre auf der bestürmten Mauer
Einer nur wissend,
Anrufend sie mit Namen nach Gattung,
Manch einer ein, erstarrend.»

Oder (S. 89):

«Hochziehend eine kleine Last aus
Verjährtem Teichschlamm, muß ich,
Im Fleisch schon matter, hängen sehn an ihr
Menschliche Algen.»

Solche und manche andere Beispiele einer sich genialisch geberdenden manierierten Sprachstammelei, die allem künstlerischen Geschmacke Hohn spricht, ließen sich häufen.

Dem Charakter der Neudichtung entsprach die von dem Bearbeiter selbstgeleitete Aufführung. Auch hier eine unzweifelhafte Begabung, eine gewisse kräftig zufassende Hand erkennbar. Manches bildhaft sehr Gelungene, sehr lebendig und eindrucksvoll die vom Verfasser neu gedichtete Straßenszene mit dem Schmähhied des Bänkelsängers. Das Ganze aber auf Sensation und Bluff gestellt; unwirkliche Dekorationen (Kaspar Neher), Straßenbilder mit Miniaturhäuschen und Miniaturfensterchen (hinter denen aber Menschen in wirklicher Lebensgröße sichtbar werden!), in der Behandlung der Gewandung ein bunter Mischmasch historischer Kostüme und parodistisch wirkender moderner Elemente; Gaveston, der bei Marlowe als eleganter Geck gekleidet geht, im Kittel eines heutigen Bauern, die Krieger des 14. Jahrhunderts in Drillichjacken und modernen Stahlhelmen. Dementsprechend eine jedes einheitlichen Stiles entbehrende Schauspielkunst, hin und herschwankend zwischen saloppem Naturalismus und einem expressionistisch angehauchten hysterischen Bombast. Als Gesamteindruck eine künstlerische Schöpfung, die nur als das charakteristische Zeichen eines jeder reiferen künstlerischen Kultur entbehrenden Zeitgeschmacks zu werten ist.

Eine weit erfreulichere Gabe, das erfreulichste, was die vergangene Münchener Spielzeit auf dem Gebiet der Shakespeare-Pflege geboten, brachte der Juni 1925: «Troilus und Cressida», bearbeitet und in Szene gesetzt von Otto Falckenberg. Das prachtvolle Werk, vielleicht eines der persönlichsten des Dichters, heute in mehr als einer Hinsicht ungeheuer zeitgemäß, war in München bis jetzt nur einmal gespielt worden, vor 27 Jahren in einer geschlossenen Vorstellung der literarischen Gesellschaft, bearbeitet und inszeniert von Ernst von Wolzogen, in einer Art von theatergeschichtlicher Aufmachung, mit Vor- und Zwischenspielen, die das Bild einer Aufführung von 1609 zu rekonstruieren suchten. Falkenberg gebührt das Verdienst, erstmals das in der Hauptsache unveränderte Original in München gezeigt zu haben — mit Aufhebung der Akteinteilung zu 16 Bildern geordnet, die sich ununterbrochen, in raschen dunklen Verwandlungen hintereinander abrollten, mit einer einzigen großen Pause nach III, 2, der Vereinigung des Liebespaars. Reigbert's Ausstattung gab der Bühne die nötige leichte Beweglichkeit; ein architektonisch stets gleichbleibender Vorbau mit seitlichen Eingängen, hinter dem die einfach gehaltenen Hintergründe in rascher Folge wechseln konnten. Die Reihenfolge der Szenen blieb unangetastet. Sämtliche Szenen im Lager der Griechen (mit Ausnahme von V, 2) erhielten unter unmittelbarem Anschluß von II, 1

an I, 3 einen einzigen Schauplatz — insofern nicht zu billigen, als Achill's Isolierung, für die Grundlage der Handlung sehr bedeutsam, nur durch eine eigene Dekoration für diese Szenen zur Anschauung gebracht werden kann. Sämtliche Schlachtenszenen des V. Aktes (4—10) spielten sich auf einem Schauplatze ab, vor einem dunkelgestreiften Gewitterhimmel; unter Weglassung des letzten Auftritts von Pandarus schloß das Stück mit Troilus' Worten:

«Hector ist tot! Hier endet jedes Wort!»

Troilus allein in der nächtlichen Landschaft — um die Tragikomödie im Sinne des Dichters herauszubringen, wäre hier allerdings eine Untermalung des Schlusses durch rauschende ferne Siegesfanfaren und den immerwährend sich wiederholenden Ruf: «Achilles hat den Hector umgebracht» notwendig gewesen (vgl. hierzu die anregenden Ausführungen von R. Révy, zu dessen Züricher Inszenierung, Jahrbuch 53.). Bei den Strichen im einzelnen wäre bei manchen Wortplänkeleien der Prosaszenen eine noch stärkere Kürzung zu empfehlen gewesen. Dagegen durften die großen Reden des Ulysses über die Rangordnung (I, 3) und den Undank der Welt (III, 3) nicht in der Weise verkürzt werden, wie es hier geschehen ist. Hier liegen geistige Zentren der Dichtung, die nicht zu missen sind.

Szenische Bilder und Gewandung hatte man glücklicherweise in Barock gekleidet, von dem neuerdings vielfach beliebten Brauche, das Stück als ausgesprochene Parodie zu spielen, als eine Art von Offenbachiade, erfreulicherweise abgesehen. Man hatte richtig erkannt, daß dem Dichter jede bewußte parodistische Tendenz ferngelegen, daß er, in seinem Sinn — mit Naivität und Ernst gespielt werden muß. Nur der an die Operette erinnernde Menelaus — allerdings eine der heikelsten Gestalten, da ihm der Dichter nur ganz wenige Worte geliehen — fiel aus dem Rahmen störend heraus. Auch Ajax, die einzige Gestalt, die etwas groteskere Töne verträgt und verlangt, durfte weniger nach der Seite des Kretins als nach der des brutalen renommierenden Kraftkerls gespielt werden. Bei der schwierigen Rolle des Achill wurden die dekadenten, weichlichen, selbstgefällig posierenden Züge, die mit Hector's gesunder Männlichkeit kontrastieren müssen, allzusehr vermißt. Dies und vieles Andere ist allerdings unendlich schwer bei jeder Bühne, die nicht über eine ungewöhnliche Fülle reicher und charakterisierungsfähiger schauspielerischer Begabungen verfügt. Dank einer sehr verständigen und sorgfältigen schauspielerischen Durcharbeitung des Textes durch die Regie konnte hier trotz der außerordentlichen Schwierigkeiten immerhin ein anständiges Durchschnittsmaß der darstellerischen Wiedergabe erreicht werden, auch wenn überragende Höhepunkte fehlten. Auch bei dem sonst sehr begabten Vertreter des Thersites, dem der ätzende, zynisch bellende Grundton der Rolle nicht genügend zur Verfügung stand. Erschöpfend im Sinne der Dichtung war nur die ausgezeichnete Cressida der sehr begabten und reizvollen Maria Bard, die sämtliche Szenen der weiblichen Hauptfigur, auch die heikle Kuß-Szene (IV, 5) siegreich über Bord hielt und nur zu Beginn einer etwas stärkeren Dämpfung ihrer Dirnennatur, zugunsten der späteren Entwicklung, bedurft hätte. Aus den übrigen ragte der verständige, geistig überlegene Ulysses von Ernst Riewe, der sympathische Hector Otto Framer's und der im 'Gesamtbild wohlgelungene Pandarus von D. Felix Gluth vorteilhaft heraus. Auf einige wenige modistische Verirrungen — zwei seitliche auf dem Proszenium vor dem Vorhang angebrachte stufenartige

Erhöhungen, die u. a. den Herolden, in dem wundervollen Quintett V, 2 Troilus und Ulysses, anderseits Thersites als Standort dienten, hätte man lieber verzichtet. Ebenso auf die sichtbare Vorführung des Kampfes zwischen Hector und Ajax und dem Zug der heimkehrenden Helden im I. Akt, deren Anblick besser der Phantasie und der Schilderung des Pandarus überlassen bleibt. Hier, so in dem Zuge, daß sich die aus der Schlacht zurückkehrenden Helden am Brunnen laben, ebenso an einigen anderen Stellen, wurden die Vorschläge der Bearbeitung von W. v. Scholz für die Münchener Aufführung verwertet. Daß sämtliche Monologe der Cressida und des Thersites direkt zum Publikum, zum Teil mit Lagerung auf dem Souffleurkasten, gesprochen wurden, war ebenfalls ein entbehrliches Zugeständnis an eine beliebte, auf verkehrte historische Einstellung beruhende Zeitmode. Trotz solcher und mancher anderen Mängel bot die verdienstliche Aufführung ein Gesamtbild, das sich durch die Gediegenheit der darin geleisteten Arbeit sehr wohltätig abhob von dem meisten was sonst hier zurzeit auf dem Gebiet der Shakespeare-Inszenierung geboten wird. **Eugen Kilian †.**

Hamlet in moderner Kleidung im Londoner Kingsway-Theater.

Die Sensation der Londoner Bühne im Sommer 1925 war die Aufführung von Shakespeare's Hamlet durch die Birminghamer Truppe von Sir Barry Jackson in dem kleinen Theater am Kingsway. Denn da war Shakespeare's Drama ins 20. Jahrhundert übertragen, so daß die Zuschauer in Hamlet und Horatio, im König Claudius, dem Hofmarschall und Staatsminister — der Theaterzettel bezeichnet ihn als «Lord Chamberlain» — Polonius, in der Königin von Dänemark und in Ophelia Menschen ihres eigenen Fleisches und Blutes erkannten, die gekleidet waren wie sie, Zigarren rauchten und Whisky mit Soda tranken, die empfinden und sich freuen und leiden mußten wie sie selbst. Dadurch werden ihnen zweifellos Shakespeare's Gestalten innerlich näher gebracht, sie brauchen sich nicht umzustellen, um mit alten Königen und Höflingen zu fühlen; es entsteht ein engerer Kontakt zwischen Bühne und Zuschauerraum, wenn Hamlet als modernes Gesellschaftsstück aufgefaßt wird. Der König (Frank Vosper) im schwarzen Cut-away wirkt menschlicher als solch moderner Intrigant; Polonius (A. Bromley-Davenport) feierlich-senil als Hofmarschall und Vater, im Bratenrock mit hellen Gamaschen, ist durch feine Andeutung seiner unfreiwilligen Komik besser verständlich als wenn die Groteske — etwa durch eine anachronistische Perücke — allzu aufdringlich betont wird. Hamlet selbst ist der eben von der Universität heimgekehrte Student, ein Oxforder Undergraduate, im kurzen Sakkoanzug — wenn er auf Reisen geht, im Sportkostüm —, der gerne eine Zigarette raucht, manchmal ein bißchen weich, ein moderner Mensch, der keine Spur mehr vom alten Wikingerfürsten in sich hat; ein guter Sohn, den es furchtbare Anstrengung kostet, mit der Mutter so harte Worte zu reden; aus der Bahn gerissen durch die Erscheinung des väterlichen Geistes. Und Ophelia, das schlichte junge Mädchen der höheren Gesellschaft, das ahnungslos der Tragik des Lebens gegenübertritt und daran zerschellt; sie wirkt in dieser Figur aus unserer eigenen Zeit in der vortrefflichen Darstellung von Muriel Hewitt womöglich noch rüh-

render als im romantischen Kleide. Und ganz glänzend ist die echt englische Komik der Totengräberszene zur Geltung gebracht durch Cedric Hardwiche als Londoner Handwerksmann. Im ersten Akt ist der Zuschauer, soweit er Shakespeare's Drama kennt, was ja durchaus nicht bei jedem Besucher des Kingsway-Theaters der Fall ist, verblüfft. Im zweiten Akt aber siegt schon der unzerstörbare Gehalt des Stückes und man vergißt das moderne Kostüm — man findet kaum mehr etwas Besonderes darin, daß der elegante König sich zur Beruhigung ein Glas Whisky mit Sodawasser mischt, oder daß Hamlet sich eine Zigarette auf dem Handrücken locker klopft, um sich zu sammeln. Ja, man mag es sogar natürlich finden, daß Laertes mit dem Revolver gegen den König losgeht. Und doch bleibt ein störendes Moment dabei. Shakespeare's Renaissance-Fühlen ist eben anders als das eines Dichters oder Darstellers des 20. Jahrhunderts, und die Renaissance-Kultur durchdringt den Stoff bis ins Innerste. Freilich der Glaube an «materialisierte» Seelen ist ja in weiten Schichten, nicht nur des englischen Volkes, wieder modern: sie nehmen an der Erscheinung des abgeschiedenen Geistes, der die Qualen des Fegefeuers schildert, keinen Anstoß. Aber der Mord und die ganze Rache sind zeitlich gebunden, gehören einer romantischen Epoche an, ebenso wie die Schuld der Königin oder die Bestattung der Ophelia, die Intrige mit Rosenkranz und Güldenstern oder der Zweikampf mit dem vergifteten Rapier. Das war in Shakespeare's Zeit noch die Kultur der Väter, da brauchte man keine Betonung des Abstands durch historisches Kostüm. Und noch im 18. Jahrhundert, als Garrick den «Hamlet» im modernen Kostüm spielte, war man vom Empfinden der Renaissance nicht so weit entfernt, daß man sich dadurch stören ließ. Aber heute geht das nicht mehr: wenn heute ein Prinz und ein junger Adeliger in das Grab der Braut und Schwester springen und sich gegenseitig an die Kehle fassen, so wirkt das als Roheit; und wenn die englischen Gesandten im schwarzen Gehrock mit dem Zylinder in der Hand am dänischen Hofe auftreten und mitteilen, daß auf Wunsch des Königs die beiden Hofherren Rosenkranz und Güldenstern aufgeknüpft worden seien, so müssen wir das als lächerlich empfinden. Mag auch im großen das Denken Shakespeare's unser Denken, seine Moral die unsrige sein — so steht er doch mitten in der Kultur der Renaissance, und wir können seiner Führung viel leichter folgen, wenn wir Renaissance-Menschen vor uns sehen, nicht Menschen aus unserer eigenen Umgebung. Das moderne Kostüm bedingte auch manche Schwierigkeit der Darstellung, die nicht ganz glücklich überwunden wurde. Hamlet, der Zivilist, hat keinen Degen an der Seite, mit dem er den Lauscher hinter dem Vorhang erstechen könnte. So steht eben zufällig im Gemach der Königin eine alte Rüstung, deren Schwert der junge Prinz herausreißt und wieder hineinsteckt — schon in der Gebetsszene war dieselbe Rüstung der Helfer in der Not gewesen.

Trotz dieser schweren Mängel hat die Aufführung aber doch die Tragik des Stückes voll herauszubringen und dem englischen Publikum in ihrer ganzen Größe aufzudecken verstanden, wie der Beifall und die geradezu begeisterte Kritik in der Londoner Presse bewiesen. Und auch wer nicht in diesen Beifall einstimmte, konnte die Urkraft von Shakespeare's dramatischer Kunst erkennen, die fast unvermindert weiterwirkt, auch wenn man sie so aller äußeren Hilfsmittel beraubt. Insofern ist es das Verdienst der Birminghamer Truppe, ein sehr interessantes Experiment gewagt zu haben. **Wolfgang Keller.**

Shakespeare im Frankfurter Schauspielhaus 1925.

Im Oktober 1771, nach seinen Straßburger Semestern, hat Goethe an dem vermeintlichen Namenstage Shakespeare's im elterlichen Hause eine Shakespeare-Feier veranstaltet und dabei als Festredner der Welt den Angelpunkt aller dramatischen Kunst enthüllt, den «geheimen Punckt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die praetendierte Freyheit unseres Wollens, mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt». Das Frankfurter Schauspielhaus unter der zielsicheren Leitung seines Intendanten Weichert ehrt durch seine Shakespeare-Vorstellungen zugleich den großen Briten wie Frankfurts größten Sohn.

1925 brachte zunächst als Wiederholung aus dem vorhergehenden Jahre «Romeo und Julia», das dank der Leistungen von Norbert Schiller und Kundry Sievert in den Titelrollen von September 1924 bis Juli 1925 siebenmal aufgeführt wurde. Referent hat viele Julien gesehen, darunter auch im Lyceum zu London die berühmte Mary Anderson, aber vor ihnen allen hatte die Frankfurter Vertreterin der Rolle eins voraus: die Ursprünglichkeit der Empfindung des über Nacht dem Kindesalter entwachsenen Mädchens.

Am 2. Februar wurde zum ersten Male «Troilus und Cressida» gespielt. Es ist bekannt, daß das «wunderliche» Stück schon in den alten Ausgaben bald als Lustspiel, bald als Trauerspiel oder Historie bezeichnet wird und daß die Kritiker der Neuzeit (Heine, Wolzogen u. a.) in ihren Auffassungen himmelweit auseinandergehen. Bedenkt man ferner, daß das Stück schon zu Shakespeare's Zeit keinen rechten Erfolg gehabt hat und 300 Jahre lang nicht gespielt worden ist, so darf man seine Aufführung als ein Wagnis bezeichnen. Sagt doch selbst ein Kenner wie Max J. Wolff: «Troilus und Cressida wendet sich einseitig an den Verstand und kann auf der Bühne keinen Erfolg erzielen.» Aber in Frankfurt stellte sich der Erfolg ein; das Wagnis gelang, weil der Spielleiter Fritz Peter Buch das Wesen des Stückes klar erkannt und die typischen Gegensätze der Charaktere prachtvoll zur Darstellung gebracht hatte. Ein besonderer Glücksumstand war es freilich für ihn, daß er für jede Rolle gerade die Kraft zur Verfügung hatte, die dafür geeignet war. Man wird nicht leicht eine bessere Cressida finden als die der Renée Stobrawa oder eine schönere Helena als Aïda Stuckering oder eine unheimlichere Warnerin als die Cassandra von Ellen Daub. Toni Impekoven gab im Pandarus das Urbild eines alten Kupplers; ganz köstlich war der Maulheld Ajax des Otto Wallburg, und die Buhlschaft zwischen Achill und Patroklus wurde selbst durch kleine und kleinste Züge verdeutlicht. Kurzum, die Aufführung war ein bemerkenswerter Erfolg, von dem freilich die Bühnenbilder Ludwig Sievert's und der etwas revueartige Aufputz einzelner Szenen einen Anteil beanspruchen. Das Stück wurde bis Ende Juli achtmal wiederholt.

Am 6. März wurde zur Eröffnung der Kammerspiele des Schauspielhauses «Liebes Lust und Leid» («Verlorne Liebesmüh'») wiederum unter Buch's sachkundiger Leitung und mit Heranziehung Meister Sievert's aufgeführt. Dieses frühe Lustspiel des Dichters leidet ja an einer starken Symmetrie: auf der einen Seite der König mit seinen drei Begleitern, auf der andern die Prinzessin von Frankreich mit ihren drei Hofdamen, aber diese äußerliche Symmetrie wurde im Spiel aufgehoben, denn der Abend war ausgesprochen ein «Damen-

abend», dem durch das überragende muntere Spiel von Fritta Brod, Renée Stobrawa, Ellen Daub und Ilde Overhoff der Erfolg beschieden war.

Am 14. Oktober folgte als letzte Neueinstudierung des Jahres «Wie es Euch gefällt», für die Heinz Hilpert verantwortlich zeichnete. Das Stück ist ja ein Werk des reifen Dichters und schon durch seinen Vorwurf des Eindrucks auf das Publikum sicher: vertriebene Unschuld rettet sich ins Elend und findet dort ein Märchenland und das Glück. Für die Rolle der Rosalinde war Ellen Daub durch eine gewisse Herbheit ihres äußeren wie inneren Menschen wie geschaffen, und die Mitspieler gaben ihr Bestes. Aber die Aufführung stand trotzdem etwas hinter den anderen zurück, weil ihr einige Mängel anhafteten. So wurde Herzog Friedrich nicht, wie ein Kritiker rühmt, von seinem Darsteller „mit einer wilden Maske ins Fabulose dämonisiert», sondern er tobte in seiner Wut ganz einfach wie ein wild gewordener Harlekin auf der Bühne herum, so daß ein peinlicher Eindruck hinterblieb.

Neben diesen von Mitgliedern des Schauspielhauses dargebotenen Stücken wurden noch «Die Komödie der Irrungen» und «Der Widerspenstigen Zähmung» aufgeführt, und zwar von einer wandernden Schauspielergesellschaft, die sich nach ihrem Gründer «Der Maskenwagen der Holtorf-Truppe» nennt. Hans Holtorf ist Bühnenmaler, Darsteller und Regisseur zugleich, und in den Mitgliedern seines Thespiskarrens steckt viel Begabung, vor allem aber uneigennützige Begeisterung für die gute Sache. Das Zusammenspiel war infolgedessen glänzend und einheitlich in der Wirkung, und zwar in beiden Aufführungen. Ganz eigenartig und mit den einfachsten Mitteln waren die Schauplätze hergestellt. Eine bemalte Leinwand z. B. mit rechteckigen Ausschnitten zur Andeutung von Fenstern und Türen stellte ein Haus dar und täuschte es den Zuschauern trefflich vor. So bekam man eine Vorstellung, mit was für bescheidenen Zutaten sich wie zu Shakespeare's Zeit doch ein Erfolg erringen läßt. Den namenlos auftretenden Spielern wurde wohlverdienter Beifall gespendet.

Der Zufall hat es gefügt, daß Referent am 2. November im Stadttheater zu Chemnitz der Vorstellung der «Widerspenstigen» (— mit Vorspiel! —) beiwohnen konnte. Sie unterschied sich in der Auffassung nicht unwesentlich von der der Holtorf-Truppe, aber in der Wirkung auf die Zuschauer kam sie ihr gleich, ein Beweis für das Genie des Dichters.

Frankfurt a. M. **Max Friedrich Mann.**

Wiener Neueinstudierungen 1925.

Sommernachtstraum — Lear — Romeo und Julia

«Die Schauspieler im Theater in der Josefstadt unter der Führung von Max Reinhardt» brachten am 4. Februar 1925 den «Sommernachtstraum» heraus. (Bühnenbilder von Oskar Strnad und Otto Niedermoser.) Eine liebenswürdige und hinreißende schauspielerische Phantasie hatte sich des Stückes bemächtigt, indem sie ihren Ausgangspunkt von den Worten des Theseus nahm: «Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.» Die Darstellung stand ganz im Zeichen der Anmut und leichten

Grazie. Ein dankenswertes Aufgebot an Schönheit — schöne Frauen, schöne Gruppen, schöne Bühnenbilder — trug dazu bei, das Stück aus der realen Wirklichkeit in eine Idealsphäre zartester Lieblichkeit zu heben. Von Dekorationen wurde abgesehen. Verdürengobelins als bildhaft geraffte Vorhänge in geheimnisvoll schwankender Beleuchtung geben mit wechselnden Prospekten Innenräume von vornehmer Indifferenz und markieren durch ein merkwürdiges Transparentwerden der gewebten Bäume und Pflanzen den Wald. Willig ausgestaltend, folgt der Zuschauer dieser glücklichen Anregung. Er glaubt den Duft des nicht vorhandenen Waldes einzusaugen. Etliche auf der Bühne verstreute niedrige Büsche bilden das einzige Requisit. Allmählich beginnen sie sich zu regen, und die minder Naiven im Publikum werden — nicht ohne Ernüchterung — gewahr, daß dieses sich dehnende, in die Höhe reckende, den Platz verändernde Buschwerk aus einigen in Laub gehüllten Figurantinnen besteht. Auch eine traumhaft sich bewegende Birke, einen Riesenschmetterling, einen Riesenfrosch hat man zur Belebung des Zauberwaldes notwendig gefunden. Aber von diesen verblaßten Spuren des ehemaligen «Zirkus-Sommernachtstraums» abgesehen, darf man wohl sagen, daß eine höchste Stimmungskunst hier märchenhaftes Waldesweben, das hold heimliche Wunder des Waldes, das scheinbar Unfaßbare, Unbeschreibliche, Undarstellbare der Bühne gewinnt. Das alte romantische Land umfängt mit mondbeglänzter süßer Traumpoesie den Zuschauer. Alles spielt sich mit der selbstverständlichen Einfachheit des Naturwunders ab. Elfen — keine allzu zahlreiche Schar — schlingen mit angeborener Grazie ihren Reigen. Durch silbergrüne, schimmernde Schleier, geschmückt mit goldenem, rostfarbigem oder frischem Laub, leuchtet die schlanke Anmut geschmeidiger Glieder, in leisen, langsamen Rhythmen zierlich bewegt. Sie tanzen unter der Führung ihres Königspaares, einer holdseligen Titania (Jessica Wessel), die nur durch den funkelnden Kronreif und den gesteigerten Liebreiz ihres Wesens vor den Gespielinnen ausgezeichnet ist, und eines mit Zweigen gekrönten Oberon (Louis Rainer), der, schmal und hochwipflig, wie ein Baum des Waldes alle überragt. Der Puck dieses Elfenvolkes (Helene Thimig) steckt in einem gefleckten Antilopenfell und verfügt über einen emporgeringelten buschigen Eichhörnchenschwanz. Die innere Beseeltheit paßt nicht ganz zu der animalischen Voraussetzungslosigkeit, die das Äußere erwarten läßt. Nichtsdestoweniger wird auch der Waldesspuk zum heiteren Ereignis.

Immerhin kann man sich bei aller Bewunderung nicht verhehlen, daß Reinhardt sich seine Aufgabe wesentlich erleichtert hat: statt des Ganzen bietet er nur einen Teilausschnitt, statt Weltenpoesie nur Waldespoesie, statt des großen Heers mannigfaltigster Elfen nur Waldelfen. Nicht nur Puck (*Robin Goodfellow*) ist — wie unsere Heinzelmännchen — ebensogut Haus- als Waldgeist, ebensosehr Kamerad von Menschen als Gefährte von Trollen, auch die Elfen oder Alben sind keineswegs auf den Wald beschränkt. Es gibt Haus-, Licht-, Luftelfen so gut wie Waldelfen. Daß Shakespeare diese Allgemeinheit vor Augen hat, daß er nicht nur den Wald, sondern das Weltall unter den Einfluß von Zauberwesen stellt, ist im «Sommernachtstraum» mehrfach angedeutet. Segnen zum Schluß Oberon und Titania mit Puck im Gefolge das hochzeitliche Haus, so geben sie sich eben dadurch als Hausgeister kund. Ihr ehelicher Zwist, der die Voraussetzung des Stückes bildet, zieht allerlei

Störungen und Verwüstungen im Naturleben nach sich, Stürme, Hochfluten und die Verschiebung der Jahreszeiten. Dadurch sind Oberon und Titania auch als Elementargeister gekennzeichnet. Ihr Streit dreht sich um einen indischen Knaben. Indien ist, wo nicht Titanias Heimat, so doch ihr Jugendland. Dieser Umstand erweitert den Horizont des Dramas — besonders zu Shakespeare's Zeit — über den Weltkreis. Seine alte Vertrautheit mit den Baumnymphen des Sherwoodwaldes mag es verschulden, daß die Anschaulichkeit des «Waldes von Athen» diesen Erdfleck vor dem übrigen All hervortreten läßt, wie die Kraft- und Saftfülle des Shylock diese Gestalt über die Ökonomie des Dramas hinauswachsen ließ. Aber derlei Unfreiwilligkeiten des Dichters können einen genialen Theatermann nicht täuschen. Bei allem Reichtum des Gebotenen ist der Reinhardt'sche «Sommernachtstraum» im literarischen Sinn dennoch eine Verarmung des Stückes, dessen weltraumfüllende Poesie auf ein kleines Teilgebiet lokalisiert wird.

Die Personen des Dramas kleidet Reinhardt nicht antik, sondern in griechisches Barock, wie man es auf Bildern von Rubens oder in den Theaterkostümwerken vom Hofe Ludwig XIV. sieht, also ungefähr Shakespeare's eigener Vorstellung des Klassischen entsprechend. Dies stimmt zum Zeitcharakter des Stückes und bringt ihm den Vorteil der Stileinheit.

Die schauspielerische Perle bilden die Handwerker, eine ebenso wirkungsvoll individualisierte als fein abgetönte Gruppe von köstlicher Shakespeare-Echtheit, beseelt von der gesunden Harmlosigkeit eines urwüchsigen Humors, der bei aller Ungebundenheit des Scherzes niemals die künstlerischen wie die natürlichen Schranken durchbricht: eine unwiderstehliche, schüchtern lispelnde Thisbe (Richard Romanowsky), ein leiser, selbstzufriedener, wohlwollend überlegener Squenz (Gustav Waldau), ein temperamentvoller, spielwütiger Zettel (Hermann Thimig). Nach dem erprobten Thimig'schen Hausrezept des behaglich breiten, farbensatten Pinselstrichs wird Zettels Monolog nach dem Erwachen (IV 1) zur mimischen Soloszene: unklares Gefühl der erlittenen Verwandlung, wie die dunkle Erinnerung eines bösen Traums — zitternde Angst — die Hand tastet vergeblich nach dem Ohr — die schlimme Ahnung wird Gewißheit — zeterndes Wehgeheul — die Hand findet endlich zum Ohr und stößt auf nichts Widernatürliches oder Ungewöhnliches — in dem lachenden Antlitz geht eine Sonne beseligten Wohlgefühls auf.

Wenige Tage nach dieser Sommernachtstraum-Aufführung folgte die des Burgtheaters (Spielleitung Direktor Franz Herterich). Die künstlerischen Mittel des Burgtheaters, der Reichtum und die vornehme Echtheit seines Fundus sind noch immer solche, daß bei halbwegs richtiger Verwendung kaum ein anderes Theater mit ihm wetteifern kann. Die tragende Idee dieser Inszenierung ist der Reinhardt's fast entgegengesetzt. Im Rahmen wechselnder Phantasielandschaften wird, den größeren Raumverhältnissen entsprechend, eine größere Elfenschar aufgeboten, deren bunte Menge stärker differenziert und zu entzückenden Bühnenbildern gruppiert ist. Hier sind die Blumen des Waldessaums lebendig geworden, und ihre blühende Mannigfaltigkeit, bunt und kurz geschürzt, mit vielfarbigem langem Seidenhaar, übertönt das Waldesgrün des Hintergrundes. Sie bewegen sich in komplizierteren Reigen, in denen zwar die Spur des Ballettmeisters nicht durchweg verwischt ist, aber ein Glühwurmtanz mit geschwun-

genen Lichtern ist darum nicht weniger reizvoll. Hier beteiligen sich Oberon und Titania nicht selbst an dem Spiel der Elfen, sondern lassen es, im Hintergrund statuenhaft auf Sockel gestellt, an sich vorbeigaukeln: Titania (Else Wolgemut), eine hochragende Erscheinung von traumhaft milder Schönheit; ihr wallendes Blondhaar fließt an mittelalterlichen Gewändern aus Schleierstoff nieder, sie scheint einem Schwind'schen Märchen entstiegen; Oberon (Raoul Aslan), den entblößten Oberleib von einem Mantel aus flimmerndem Metall eingefaßt, scheint ein griechisches Gold-Elfenbein-Bildnis in fremdartiger Massigkeit und sonderbarer Stilisierung; Puck (Hilde Wagener) ein kindlich junger und behend verteufelter kleiner Waldschrat, von derber Lustigkeit, derbem Gelächter und derbem Troll- oder Gassenjungenantlitz.

Der Bogen des Schauspiels ist, wie man sieht, hier wesentlich weiter gespannt und greift nach allen Seiten und allen Möglichkeiten aus. Eine bestimmte, kühne Stilabsicht ist durchweg fühlbar, wenn sie auch nicht immer in Tat umgesetzt erscheint. So gleich im Auftakt des Stückes: die nach Art einer schönen Helena gekleidete, auf ein Ruhelager hingegossene Hippolyta wird in einer «Schmuckszene», für die im Stück kein Anhaltspunkt gegeben ist, von Sklavinnen bedient — möglicherweise durch ein altes Vasenbild angeregt, hier aber dennoch unecht und von stimmungsbeeinträchtigender Wirkung.

Ein trauriges Defizit an komischer Kraft bekunden die Rüpelszenen. Es ist ein Hauptmerkmal von Shakespeare's komischen Gestalten, daß sie selbst bei grotesker Possenhaftigkeit nie über oder unter das Niveau des menschlich Möglichen hinausgehen und niemals das Bewußtsein ihres Menschentums verlieren. Sie glauben an sich. Weigert ihnen der Darsteller diesen Glauben, hängt er ihnen äußerlich Clownmätzchen oder Akrobatenscherze an, statt sie von innen heraus mit Humor zu durchleuchten, so geht die dichterische Figur in die Brüche, und was zurückbleibt, ist ein Popanz. Mag er sich selbst noch so viel belachen, er macht doch niemand andern lachen.

* * *

Eine Hauptkunst Reinhardt's besteht darin, zu packen. Der erste Eindruck seines «Lear» erschüttert (13. März 1925). Die Bühneneinrichtung (Oskar Strnad) ist von suggestiver Einfachheit. Wie von Geisterhänden ergriffen, befindet man sich plötzlich in einer andern Welt, richtiger in einer urweltlichen Atmosphäre, jener Sphäre der Un- oder Überwirklichkeit, in der allein das Drama der Urgewalten und Urgestalten glaubwürdig wird. Und alles das vollzieht sich mit der Selbstverständlichkeit, die dem Richtigen und Gelungenen stets zugrunde liegt. Wenn der Vorhang aufgeht, ist die Bühne noch unerleuchtet. Einige Sekunden starrt das Auge in den schwarzen Schlund. Plötzlich strahlt die Vorderbühne in grellem, kaltem Licht, während der dunkle Hintergrund sich ins Unermeßliche oder ins Nichts zu verlieren scheint. Ein schmaler Aufbau wird sichtbar und in seiner Mitte unter einer roh zugehauenen Kuppel einige zusammengefügte Blöcke, der Thron. Durchweg begnügt Reinhardt sich mit der Andeutung von Schauplätzen, fast immer kräftig empfunden und ausgedrückt, wenn ihn nicht der alte Trieb des gewaltsamen Stimmungmachens irreführt, wie bei dem Nebelwehen oder Staubwolkentreiben auf der Heide durch vorüberhuschende, Schleier schwingende Figuranten.

Zu jeder Seite des Thrones stehen Schildträger. Sie können ebensogut steinerne Standbilder sein wie Menschen. Wie in Serpentin gehauen fallen die

schweren Falten der (angeblich aus eigenartig zubereitetem Gummistoff gemachten) grau-grünen, durch dumpfe Farben- oder Metalltöne gehobenen Kleider früh mittelalterlichen Schnittes. Sie steigern die Reckenhaftigkeit und fremdartige Wucht der Gestalten ins Unwahrscheinliche. Aus dem Hintergrund stürmt der König eine Treppe empor, zu seinem Tronsitz. Fackelträger laufen ihm voran. Stehend, auf der Estrade, gleichsam zwischen Himmel und Erde, verteilt er sein Reich auf einer Landkarte, die in die Kuppel über seinem Haupt gemalt ist. Dort oben zieht er mit einem Stabe die künftigen Grenzen — oben, fast unter den Sternen, die ihm sein Schicksal vorbestimmen.

Eugen Klöpfer spielt den Lear, eine Hünengestalt mit verhältnismäßig kleinem Kopf und unköniglichen Zügen, angekränkelt von der Marmorblässe der Arteriosklerose, mit unstetem Auge, aber nicht ohne Haltung und mit wunderbar sprechenden Händen, deren Ausdrucksfähigkeit er nicht übertreibt. Die gut tragende, nicht sonore Stimme geht durch mehrere Register und gehorcht einer technisch ausgebildeten Sprechkunst, wie sie heut bereits zu den Seltenheiten gehört. Sein Lear will alles sein, nur nicht pathetisch. Er trägt eine gewollte Heiterkeit zur Schau, möchte sich und seiner Umgebung weismachen, die ganze Güterverteilung sei weiter nichts als eine Grille, ein scherzhafter Einfall. Aber sein wildes Aufbrausen über jeden Widerspruch verrät den wahren Zustand seines aus dem Gleichgewicht geratenen Hirns. Dem hemmungslosen Wutausbruch folgt die Erschöpfung. Man muß ihn aus seiner Versunkenheit aufrütteln zum Empfang Frankreichs und Burgunds. Durch sein innerstes Wesen geht ein Sprung. Nach der mit trotziger Härte durchgeführten Verstoßung Cordeliens bricht er in Schluchzen aus. Hastige, kurze Bewegungen entsprechen dem Irrlichtelieren des Geistes. Im Sturmschritt, wie er gekommen, geht er ab.

Von der Jagd heimgekehrt (I 4), ist Lear in übertrieben angeregter Laune. Doch der Kanon, der bei Tafel gesungen wird, ja, selbst die Jagdhörner sind in Moll gestimmt — ein merkwürdig ergreifender Gegensatz. Er lacht häufig und fuchtelt zu seinen Reden mit der Peitsche, immer sichtbarer bemüht, keinen Zweifel an seiner königlichen Unfehlbarkeit aufkommen zu lassen. Aber Cordeliens bloßer Name verursacht ihm physischen Schmerz. Die nachdenklichen Anzüglichkeiten des Narren faßt er wohl, doch die Vorstellungen huschen rasch an seiner verbrauchten Seele vorbei. Seine Herrenroheit beginnt kindisch zu werden. Der Lear des Epigonen Klöpfer ist ein altersschwacher Mann, der sich an einer Idee berauscht hat und die Ernüchterung nicht überstehen kann. Er spricht den Fluch über Goneril tränenlos, ohne erschütternde Gemütstöne, ohne das Aufleuchten verschütteter Hoheit. Nur der unmittelbar darauf folgende Zusammenbruch gibt ein Maß für die verbrauchte Leidenschaft. In der Szene mit Regan (II 4) gehen Schmerz und Wut in lallendes Stammeln über. Eine im Affekt gesteigerte Altersgewohnheit Lears ist das oft wiederholte rasche Öffnen und Schließen der Lippen, ein Ansatz zur Rede, der es nur zu einer Art Schmatzen bringt, ein klägliches Versagen des Wortes, bis die Erregung sich schließlich in blutigen Tränen der Hilflosigkeit Luft macht. Doch selbst der gebrochene Lear bleibt herb und schlicht. Kein schmelzendes Selbstmitleid, keine Erhabenheit. Die Tragik ergibt sich aus der Situation. In der Hütte (III 6), wo Lear die Töchter vor Gericht zieht — zwei primitive Stühle stellen sie vor — nimmt er den Untersatz eines Kupferkessels aus der

Feuerstätte. Bedächtig, mit beiden Händen stülpt er ihn aufs Haupt. Der Reif mit den drei geschweiften Eisenfüßen bildet eine Krone. Dieser Augenblick ist von symbolischer Kraft. Doch sogleich wirft er streng sachlich — eine Problemstellung für den Arzt — die Frage auf, ob es in der Natur eine Ursache gebe, die diese harten Herzen hervorbringe. Auf der Heide (IV 6) bleiben, wie der übliche Blumenschmuck, so die überlieferten Wahnsinnsgesten weg. Die einzelnen Sätze fallen, wo der Text es zuläßt, in verstandesgemäßer Klarheit mit einer Unterströmung tieferen Sinns. Um so eindringlicher wirkt der Mangel an Zusammenhang.

Unter den Nebengestalten erfreuen Hugo Thimig's Kent und der Edgar seines jungen Sohnes Hans durch jene Echtheit, die dem Talent nur selbstloseste Einfühlung in den Dichter beschert. Eine Bresche in das Stück schlägt hingegen Gustav Waldau's schwerfällig ungeschlachter Narr, der Witz, Schärfe und Humor in eintöniger Sentimentalität untergehen läßt. Sein Mangel an musikalischer Begabung zwingt ihn, sich hinter der Szene vor jedem Liede instrumental den Ton angeben zu lassen. Woher und auf welche telephonische, telegraphische oder telepathische Verbindung diese Bläsertöne erklingen, bleibt eine unbeantwortete Frage. Trotzdem ließ die musikfreudige Spielleitung es nicht bei den im Text stehenden Liedern bewenden, sondern vermehrte sie durch etliche aus andern Shakespeare'schen Dramen, so daß Lears Narr mit dem Regenliede aus «Was ihr wollt» einen guten Abgang hatte.

* * *

Zu wesentlich verhängnisvollerer Eigenmächtigkeit dem Dichter gegenüber führte den jungen Bühnenleiter des Burgtheaters, Hans Brahm, das Experiment, eine Neuinszenierung von «Romeo und Julia» (15. Oktober 1925) auf die Fähigkeit zweier jungen Schauspieler einzustellen, die für die Aufgabe nicht viel mehr mitbringen als ihre Jugend. Urwüchsigkeit, Frische, Heiterkeit, möglichstes Vermeiden des Sentiments durch rasches Tempo und des Monumentalen durch ein Übertragen ins Genrehafte wurden zur Parole, die auch für den Bühnengestalter (Oskar Strnad) gelten sollte. Aber statt das in der Tragödie verborgene Lustspiel herauszuarbeiten, geriet man in die Posse. Jede Andeutung von Humor wird zur Einlage eines breiten, derben Scherzspiels ausgebeutet, so daß von einheitlicher Stimmung schließlich keine Rede mehr sein kann. Während die Bedienten streiten (I 1), fliegen die Fenster der den engen Platz umgrenzenden Häuser der Montague und der Capulet auf, und unter langanhaltendem, wildem Gejohl geht ein Hagel von allerlei Hausgerät auf die Händelsüchtigen nieder. Während Romeo dem Bedienten der Capulet die Liste der Einzuladenden vorliest (I 2), lernt jener, was er nicht lesen kann, auswendig, indem er bei jedem Namen die immer länger werdende Reihe in immer rascherem Tempo wiederholt. Der nächste Auftritt (I 3) wird zur Ankleideszene (vor dem Balle) in einem Toilettenkabinett, dessen Spiegelklapptüren immerzu in Bewegung sind. Dreimal erzählt die Amme den Witz ihres verstorbenen Mannes («wirst rücklings fallen»), und dreimal erfolgt ein nicht endenwollendes Lachterzett der Frauen — der Gräfin, deren Einwurf lautet: «Genug davon» . . . und des 14jährigen unberührten Kindes Julia. Die Zerdehnung der ersten Hälfte des Dramas muß in der zweiten wettgemacht werden. Die Tragödie, zu der das Publikum, auf dessen Lachmuskeln um

jeden Preis gewirkt worden, übel vorbereitet kommt, wird in denkbarster Hast heruntergespielt.

Den Mercutio gibt Hans Marr, der berufene Darsteller kraftvoller, gewichtiger Männlichkeit oder behaglicher Bonvivants, der sich würdig in die Reihe der berühmten Zecher des alten Burgtheaters stellt, der prädestinierte Falstaff. Sein Mercutio ist ein grauumlockter Glatzkopf, man sieht ihn nur essend und trinkend, fast immer trinkend. Die Erzählung von der *Queen Mab*, der zu Liebe die ganze Figur geschaffen scheint, in der andrerseits Mercutio sich selbst charakterisiert, seine schwebende Jünglingsanmut, die heitere Leichtigkeit seines liebenswürdigen Wesens — diese, wie man meinen sollte, unlösbar in das Drama verwachsene Perle, entfällt. Sie wäre allerdings im Munde des Marr'schen Mercutio nicht möglich. Aber das hätte vielleicht einen Wink für die Besetzung der Rolle geben können.

Den Bruder Lorenzo spielt der viel umschwärmte, ganz auf Schön- und Interessantmacherei eingestellte erste Liebhaber Raoul Aslan, ein guter Sprecher und ausgeprägter Typus, so daß seine Gestalten nie unauffällig vorüberhuschen. Wir erleben also einen etwa 30jährigen wehmutsvoll schwärmerischen Mönch mit noch keineswegs abgetötetem Herzen. Nach Romeos: „Du kannst von dem, was du nicht fühlst, nicht reden" (III 3) fällt aus den dunkel glühenden Augen ein langer schmachtender Blick auf die Pforte, durch die Julia kam und ging, und wie einer, der sich entsetzt auf Verbotenem ertappt, von dem er um jeden Preis loskommen will, drückt Lorenzo in ängstlicher Hast und unheiliger Inbrunst das Kruzifix, das ihm am Gürtel hängt, an die Lippen. Abgesehen von den Widersinnigkeiten, die dieses Auf-den-Kopf-Stellen einer eindeutigen Gestalt im Text ergibt, gewinnt das ganze Stück einen ungeahnten Anflug von operettenhafter Frivolität. Es könnte in der neuen Aufmachung den Untertitel führen: Der verliebte Mönch als Kuppler.

Die Raumgestaltung bringt ein Novum: in einer beträchtlichen Anzahl der 24 Genrebilder, in die das Stück zerlegt ist, wird der mitunter beklemmenden Enge des Bühnenausschnittes aufgeholfen durch ein oft äußerst bildhaft wirkendes zweites Stockwerk; z. B. über dem Festsaal der Capulet — nein, wir bekommen nur einen kleinen Vorraum zu sehen — eine zierliche Galerie, auf der vorübergehend die Musikanten Platz nehmen und dann Romeo und Julia einander begegnen. In der Schlußszene: oben der Eingang zum Kirchhof, zu dem der Weg über einen gewölbten Brückenbogen führt, unten die Gruft. Besonders periodisch gedacht: oben die den Schlaftrunk nehmende Julia, unten die Vorbereitungen zum Hochzeitsfest. Mehrmals wird die Eintönigkeit der gehäuften Straßenszenen durch glückliche Einfälle vermieden; so sehen (II 4) Mercutio und Benvolio plaudernd aus niedrigen Fenstern des Erdgeschosses. auf die Gasse, durch die erst Romeo, dann die Amme kommt. Mercutios und Tybalds Streit und Todschlag (III 1) findet in einer unterirdischen Schenke statt; der Fürst und die gaffende Menge erscheinen darüber auf dem Platze

Weniger erfreulich sind die Bilder, in denen eine höchst raffinierte Raumkunst Primitivität heuchelt; z. B. Lorenzos Garten (II 1): eine dünne Reihe vor der Rampe aufgestellter Blumentöpfe winzigsten Formats. Naturechte Wiedergabe des wirklichen Schauplatzes wird grundsätzlich vermieden. Man will nicht die Tragödie mit ihrem historischen oder legendären Hintergrund darstellen, sondern den Traum eines Phantasiespiels. Aus Gründen der

Vereinfachung erscheint das Vollblutdrama der Renaissance um zwei Jahrhunderte, in die Zeit Giottos, zurückgeschraubt. Statt Veroneser Stilarchitektur sehen wir in grellsten Farben getünchtes Mauerwinkelwerk, wobei Rosa als Farbe der Capulet, Grün als die der Montague angenommen ist, während die Amme — ein wenig gelehrt, aber geistreich — als weiblicher Clown das zweifarbige Narrenkleid (grün-rosa) trägt. Inmitten der eintönigen Tracht des 14. Jahrhunderts fällt — sollte der Londoner Hamlet im Smoking schon seine Schatten vorauswerfen? — der Bubikopf der Julia auf und eine Art Pfadfinderkleidung Romeos, der seine meisten Szenen in einem überhängenden weißen Hemd spielt und das Giftfläschchen aus der seitlichen Tasche seines grauen Beinkleides zieht.

Was den beiläufig erwähnten «Hamlet» des Kingsway Theatre betrifft, so wird er als neue Sensation seinen Weg ja sicher zu uns finden, für literarische Feinschmecker — Shakespeare-Puristen keineswegs ausgeschlossen — eine nicht unwillkommene Pikanterie, die den nie angezweifelten Beweis erbringen wird, daß der Gehalt an Ewig-Menschlichem die Dichtung noch einer späten Zukunft zeitgemäß macht. Nur ernst genommen dürfen solche Scherze nicht werden. Stilechtheit und Stileinheit sind nicht das Geringfügige, Nebensächliche, für das kritischer Snobismus sie heut mitunter ausspielt. Wer sich über sie hinwegzusetzen versucht, durchschneidet nur allzuleicht der Kunst den Lebensnerv. **Helene Richter.**

Shakespeare auf der Münsterer Bühne.

Durch die starke Künstlerpersönlichkeit des Intendanten Dr. Nidecken-Gebhard mit seinen hervorragenden Helfern, dem Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg und dem Leiter der Tanzgruppe, Kurt Joos, denen sich neuerdings die Meisterin rhythmischer Sprechkunst, Vilma Mönckeberg, zugesellt hat, ist das Theater der Hauptstadt Westfalens auf eine Höhe gebracht worden, wo es mit ganz eigener Note originelle Kunstwerte schafft — es hat einen ausgeprägten Stil bekommen, der eine deutliche Anlehnung an das Barock zeigt. Zurückführung der vielgestaltigen Handlung auf einfache große Linien, die ein rhythmisches Aufundabwogen zeigen, mit stärkster Ausprägung der Bewegung und des Worts, das war ja das Ideal der Barockkunst, und das finden wir hier alles wieder. Prachtvoll ist die Beherrschung der Sprechchöre und der Massenbewegungen, die zu einer einzigen großen Wirkung zusammengefaßt erscheinen. Der tänzerische Stil prägt sich aber auch in den Einzelfiguren des Dramas aus, wo jede Bewegung, jeder Satz rhythmisch abgestimmt ist. Dadurch wird dem Lustspiel ein Singen und Tanzen gegeben, das die Wirkung verfeinert und es aus der Sphäre des Gewöhnlichen weit hinaushebt. Und das Trauerspiel kann ein edles und hohes Pathos erreichen. Shakespeare's «Ende gut, alles gut» und «Richard II.» — beides für den Geschmack der Theaterleitung bezeichnend gewählte Stücke — wurden uns in diesem Darstellungsstil vorgeführt. Bei dem Lustspiel störte zwar der jetzt leider fast überall eingerissene Zug zur Burleske, der besonders in den Nebenfiguren hervortrat, aber das bei aller jubelnden Frische immer sieghaft vornehme Spiel von Ellen Hammacher als Helena ließ das Stück nicht von Shakespeare's Höhe herabgleiten. Shake-

speare hat die Grenze zwischen Posse und höherem Lustspiel scharf gezogen — schon in den Jugendkomödien steht bei ihm die burleske Gruppe der Figuren abseits und wird nicht selten von der pathetischen Gruppe verlacht. Es sieht aus wie eine Vergröberung zugunsten des nachrevolutionären Publikums, wenn man diese Grenze nach der burlesken Seite verschiebt. Und etwas ähnliches ist es auch beim Trauerspiel, bei Richard II. Auch hier brachte die eigenartige münsterische Technik das Lyrische dieser Jugendhistorie trefflich zum Ausdruck. Albert Johannes verkörperte das Knabenhafte, Eigenwillige des jungen Königs, der im Unglück zum Dichter und Denker wird, mit großem künstlerischen Können. Aber auch hier ist das Streben, überall die stärksten Akzente herauszuarbeiten, die Nerven des Zuschauers mit eisernen Klammern festzuhalten, nicht im Sinne der vornehmen Kunst des «gentle Shakespeare». Dieser pathetische Stil mit so ausgeprägtem Rhythmus, dieser «Expressionismus» ist auch der Renaissance nicht fremd. Aber es ist ja gerade die Größe des Genius Shakespeare, daß er diese Stilkunst durch seinen gesunden Realismus, seine Naturfrische, überwunden hat. Was uns hier vorgeführt wird, das ist echter Marlowe und zu einem Teil echter — Dryden, das ist die Stilkunst der Renaissance und des Barock; das ist das Hügelgelände, aus dem sich Shakespeare's Naturkunst hoch erhebt. Aber anderseits ist hier ein einheitliches Zusammenspiel, eine Stilgemeinschaft gewonnen, die dem Münsterer Theater und seinem Leiter einen Ehrenplatz in der Geschichte unserer heutigen Bühne sichert.

Wolfgang Keller.

Shakespeare-Vorstellungen im Deutschen Nationaltheater zu Weimar 1924/25.

Die Spielzeit unter dem neuen Generalintendanten Dr. Franz Ulbrich setzte am 16. September 1924 mit einer im wesentlichen gelungenen Aufführung des «Sommernachtstraums» verheißungsvoll ein, ein gutes Omen für die neue Ära. Zugrunde lag die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung; ein paar kurze Striche kommen nicht in Betracht. Als Spielleiter bewährte sich wieder Dr. Friedrich Sebrecht, der das lustige Spiel durch reizvolle Einfälle trefflich belebte. In flottestem Tempo mit denkbar schnellsten Verwandlungen spielten sich die gelegentlich vielleicht von übermäßiger Skurrilität behafteten Szenen ab. Man merkte es dem Zusammenspiel kaum an, daß mehrere Hauptrollen von neuverpflichteten Kräften bestritten wurden, unter denen die Herren Graf und Herbert Gärtner, sowie Emmy Sonnemann und Bruno Böning hervorgehoben seien. Für die gelungenen Bühnenbilder und die geschmackvollen, niemals aufdringlichen Lichteffekte verdienen nebst den Theatermalern Karl Fischer und Ludwig Engler, der Maschinendirektor Anton Dauer und Architekt Ernst Schütte ein volles Lob. Für die vortreffliche Leistung des Orchesters, das F. Mendelssohns köstliche Musik meisterhaft spielte, gebührt dem Kapellmeister Ferdinand Herz ein besonderes Wort des Dankes.

Die zweite Shakespeare-Aufführung der laufenden Spielzeit bei Gelegenheit der Generalversammlung der Deutschen Shake-

speare-Gesellschaft am 23. April 1925, «Coriolan», war mit Spannung erwartet worden, hatte doch diese Tragödie seit dem Januar 1870 länger als 50 Jahre im Staube des Weimarischen Theaterarchives geruht. Auch diese Aufführung mit ihren zahlreichen Vorzügen und wenigen Schwächen kommt auf Rechnung Dr. Sebrecht's, der mit der ihm eigenen Schaffenskraft seine schwere Aufgabe bewältigt hat. Der Aufbau der zum Teil etwas dürftigen Bühnenbilder war im wesentlichen gediegen; vor allem aber müssen die schwierigen, mit verhältnismäßig geringem Aufgebot von Schauspielermaterial zu bedeutender Wirkung gesteigerten Massenszenen, aus denen einzelne Kräfte, wie Böning, Brandes, Immisch und Holtz, Vollmer und Salzmann erfolgreich emporragten, als ganz besonders gelungen bezeichnet werden. Die Titelrolle liegt ihrem Darsteller, Hans Illiger, ausgezeichnet; seine ungewöhnlichen Mittel verführen ihn jedoch mitunter zu einem Übermaß unbändiger Tongebung, worunter die Deutlichkeit etwas zu leiden hat; daß er auch über zarte, weiche Töne gebietet, bewies die große Szene im Zelte mit der Mutter, Volumnia, die Martha Kaibel-Schiffel mit ergreifender Innerlichkeit und Seelengröße ausstattete. Überaus lieblich und rührend wirkte die Virgilia von Emmy Sonnemann. Als Gegenspieler Coriolans, Tullus Aufidius, bot Max Brock in Haltung und Rede eine ausgezeichnete Leistung; auch Bruno Ferrand, der in letzter Stunde für den erkrankten Darsteller des Menenius Agrippa eingesprungen war, verdient für seine unaufdringliche, mit gewohntem Geschick durchgeführte Leistung vollste Anerkennung. Die Schwierigkeit des häufigen Szenenwechsels im Original wurde durch geschickte gelegentliche Zusammenziehung der Szenenfolge und beschleunigte Verwandlungen einigermaßen behoben. Der Erfolg des Abends war durchschlagend. Als Festvorstellung für die nächstjährige Hauptversammlung am Geburtstage des Dichters ist «Antonius und Cleopatra» in Aussicht genommen.

Otto Francke.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1924.

Aachen, Stadttheater: Macbeth 6.

Aalen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen: Sommernachtstraum 6 (davon je 1 in Dt. Eylau u. Lötzen). — Widerspenstige 3 (davon je 1 in Dt. Eylau u. Osterode). — Was ihr wollt 15 (davon je 1 in Dt. Eylau, Hohenstein, Johannisburg, Lötzen, Lyck, Mohrungen, Neidenburg, Ortelsburg, Osterode, Rastenburg, Saalfeld, Seeburg, Wormditt).

Altona, Stadttheater: Richard III. 17. — Sommernachtstraum 16. — Kaufmann 2.

Annaberg i. Erzgeb., Stadttheater: Wintermärchen 5.

Ansbach — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.

Aschaffenburg, Stadttheater: Was ihr wollt 2.

Augsburg, Stadttheater: Die beiden Veroneser 1 (Gastspiel d. Münchener Kammerspiele). — Was ihr wollt 2 (Gesamtgastspiel der Münchener Kammerspiele).

Außig a. E., Stadttheater: Richard III. 6.

Baden-Baden, Städtische Schauspiele: Sommernachtstraum 1. — Julius Caesar 4. — Hamlet 4.

Bamberg, Stadttheater: Sommernachtstraum 6.
Barmen, Stadttheater: Komödie der Irrungen 3. — Kaufmann 6. — Wie es euch gefällt 4. — Lear 1.
Basel, Stadttheater: Romeo 7.
Berlin, Staatliches Schauspielhaus: Lärm um nichts 32.
— Centraltheater: Was ihr wollt 3.
— Deutsches Künstler-Theater: Wie es euch gefällt 6.
— Deutsches Theater: Hamlet 4. — Othello 7.
— Kunstbühne der Gesellschaft für Volksbildung: Othello 44.
— Lessing-Theater: Widerspenstige 7.
— Wie es euch gefällt 12. — Was ihr wollt 64.
— Rose-Theater: Kaufmann 21.
— Theater in der KöniggrätzerStraße: Sommernachtstraum 28.
— Volksbühne d. Südwestens: Othello 4.
— -Steglitz, Schloßparktheater: Othello 5.
Bern, Stadttheater: Macbeth 7.
— Schänzli-Theater: Komödie der Irrungen 6.
Bernau — siehe bei Oranienburg, Freie Volksbühne (Direktion Felix Wraske).
Bernburg, Stadttheater: Othello 1.
Beuthen (*O.-Schl.*), Stadttheater (Dreistädtetheater): Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 11 (davon 3 in Gleiwitz, 2 in Hindenburg, 1 in Kattowitz).
Biberach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Biel — siehe bei Solothurn-Biel, Vereinigte Stadttheater.
Bielefeld, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Heinrich VI. 5. — Richard III. 3. — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Othello 3.
Bingen — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.
Bitterfeld, Stadttheater: Was ihr wollt 1.
Bochum, Stadttheater: Lärm um nichts 10. — Was ihr wollt 10. — König Johann 8.
Bonn, Stadttheater: Richard III. 8. — Widerspenstige 1. — Lear 4. — Wintermärchen 7.
Brandenburg a. d. H., Stadttheater: Sommernachtstraum 5.
Braunschweig, Braunschweig. Landestheater: Sommernachtstraum 3. — Kaufmann 4. — Widerspenstige 9 (davon 3 Kammerspiele; 1 in Wolfenbüttel).
Bremen, Schauspielhaus: Lärm um nichts 6. — Antonius und Cleopatra 7.
— Vereinigte Städt. Theater: Stadttheater (am Wall): Sommernachtstraum 5. — Kaufmann 3. — Wie es euch gefällt 2. — Othello 1. — Macbeth 3. — Pericles 5.
—, —: Stadttheater an der Weide: Macbeth 1.
Bremerhaven, Stadttheater: Was ihr wollt 5. — Hamlet 1. — Sturm 4.
Breslau, Lobe-Theater: Hamlet 3. — Lear 21.
— Thalia-Theater: Sommernachtstraum 23. — Die lustigen Weiber 23.
Brieg, Stadttheater (Thespiskarren-Kammerspiele): Widerspenstige 4.
Bunzlau, Stadttheater: Sommernachtstraum 1.
Cassel, Staatstheater: Widerspenstige 11.
Celle, Freie Volksbühne: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Sommernachtstraum 1 (Haaß-Berkow-Spiele). — Widerspenstige 1.
Charlottenbrunn (*Bad*), Kurtheater: Othello 1.
Chemnitz, Neues Stadttheater: Kaufmann 11. — Hamlet 4. — Lear 1.
Coblenz, Stadttheater: Hamlet 4.
Coburg, Landestheater: Kaufmann 3. — Macbeth 2.
Cottbus, Stadttheater: Widerspenstige 6.
Crefeld, Stadttheater: Komödie der Irrungen 4. — Kaufmann 5. — Wie es euch gefällt 8. — Hamlet 2.
Danzig, Stadttheater: Lear 1. — Wintermärchen 3.
Darmstadt, Landestheater (Kleines Haus): Was ihr wollt 14.
Detmold, Lippisches Landestheater: Sommernachtstraum 2. — Romeo 3 (davon 1 in Paderborn). — Julius Caesar 3. — Othello 3 (davon 1 in Paderborn).
Deutsch-Eylau — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Dinkelsbühl — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Donauwörth — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Dortmund, Stadttheater (Vereinigte städt. Bühnen: Großes Haus): Othello 9.
Dresden, Schauspielhaus: Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 22. — Was ihr wollt 3. — Maß für Maß 11. — Macbeth 3.
Dürkheim (*Bad*), Sommerfestspiele: Widerspenstige 1.
— siehe auch bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Düsseldorf, Stadttheater: Coriolan 7.
Duisburg, Stadttheater: Lärm um nichts 6. — Was ihr wollt 7. — König Johann 4.
Ebingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Eger, Stadttheater: Lear 3.
Eisenach, Stadttheater: Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Was ihr wollt 10. — Othello 5.
Elberfeld, Stadttheater: Komödie der Irrungen 2. — Kaufmann 5. — Wie es euch gefällt 6.
Elbing, Stadttheater: Kaufmann 5. — Othello 2.
Ellwangen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Erfurt, Stadttheater: Komödie der Irrungen 3 (alle 3: Gastspiele der Holtorf-Truppe). — Richard III. 3. — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Was ihr wollt 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Wintermärchen 6.
Essen, Stadttheater: Romeo 11. — Macbeth 12.
— Schauspielhaus: Was ihr wollt 1.
Eßlingen, Stadttheater: Widerspenstige 5. — Was ihr wollt 4.
Feuerbach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Flensburg, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1. — Romeo 2. — Was ihr wollt 5. — Julius Caesar 3.
Frankenthal — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Frankfurt a. M., Schauspielhaus: Romeo 15. — Macbeth 2.
— Hessische Landeswanderbühne: Die beiden Veroneser 3 (davon je 1 in Bingen, Wendelsheim und Worms).
Frankfurt a.O., Stadttheater: Romeo 5.
Freiburg i. Br., Stadttheater: Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 3. — Hamlet 6. — Macbeth 2.
Freising — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Friedrichshafen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Fürth i. B., Stadttheater: Kaufmann 4. — Hamlet 3.
Füssen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Geislingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Georgensgmünd — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Gera, Reußisches Theater: Komödie der Irrungen 7. — Kaufmann 9.
Gießen, Stadttheater: Othello 2.
Gladbeck i. W., Stadttheater: Sommernachtstraum 4 (Freilichtbühne). — Romeo 4.
— siehe auch bei Oberhausen, Stadttheater (Städtische Bühnen).
Glauchau, Stadttheater: Hamlet 1 (Gastspiel des Stadttheaters Chemnitz)
Gleiwitz (*O.-Schl.*) — siehe bei Beuthen (O.-Schl.), Stadttheater (Dreistädtetheater).
Göppingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Görlitz, Stadttheater: Was ihr wollt 4.
Göttingen, Stadttheater: Was ihr wollt 2. — Lear 5.
Goslar — siehe bei Hildesheim, Stadttheater.
Gotha, Landestheater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Lear 2.
Graz, Schauspielhaus: Kaufmann 8.
— Opernhaus: Kaufmann 1. — Julius Caesar 3.
Greifswald, Neues Stadttheater: Kaufmann 4.
Grünstadt — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Günzburg — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Gumbinnen — siehe bei Tilsit, Stadttheater.
Gunzenhausen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Hagen (*Westf.*), Städtisches Schauspielhaus: Sommernachtstraum 9. — Romeo 1 (Gastspiel des Schauspiels Münster).
Halberstadt, Stadttheater: Kaufmann 4. — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Was ihr wollt 2. — Othello 3. — Lear 6. — Macbeth 5.
Halle a. S., Stadttheater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-

Truppe). — Sommernachtstraum 11. — Widerspenstige 1. — Lear 8.

Hamborn, (Vereinigte) Stadttheater: Kaufmann 6. — Widerspenstige 7.

— siehe auch bei Oberhausen Stadttheater (Städtische Bühnen).

Hamburg, Deutsches Schauspielhaus: Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 4. — Hamlet 7. — Lear 5. — Wintermärchen 7.

— Kammerspiele: Komödie der Irrungen 3. — Was ihr wollt 16. — Othello 6.

— Thalia-Theater: Hamlet 2.

Hameln, Volksbühne: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Kaufmann 1.

Hannover, Opern- und Schauspielhaus: Lear 7. — Coriolanus 3 (Stadthalle).

— Schauburg: Kaufmann 4. — Hamlet 3. — Maß für Maß 6.

Heide — siehe bei Itzehoe, Schleswig-Holst. Verbandstheater der Westküste.

Heidelberg, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1. — Sommernachtstraum 1. — Hamlet 3.

Heidenheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Heilbronn, Stadttheater: Widerspenstige 7.

Herford, Stadttheater: Othello 1.

Hildesheim, Stadttheater: Kaufmann 11 (davon 1 in Goslar). — Was ihr wollt 2.

Hindenburg, Kasino-Theater — siehe bei Beuthen (O.-Schl.), Stadttheater (Dreistädtetheater).

Hohenstein — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.

Husum — siehe bei Schleswig, Nordmark-Verbandstheater.

Immenstadt — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Innsbruck, Stadttheater: Romeo 2. — — Widerspenstige 1. — Hamlet 1.

Itzehoe, Schleswig-Holst. Verbandstheater der Westküste: Othello 3 (davon 2 in Heide).

Jena — siehe bei Meiningen, Landestheater.

Johannisburg — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.

Kaiserslautern, Stadttheater: Komödie der Irrungen 6. — Othello 1.

— Landestheater für Pfalz und Saargebiet: Komödie der Irrungen 20 (davon 3 in Kreuznach (Bad), je 1 in Dürkheim (Bad), Frankenthal, Grünstadt, Kirchheimbolanden, Landstuhl, Ludwigshafen, Neunkirchen, Neustadt, Pirmasens, Speyer, Zweibrücken). — Othello 2 (davon 1 in Kirchheimbolanden).

Karlsruhe, Badisches Landestheater (Landestheater): Sommernachtstraum 7. — Widerspenstige 3.

—, — (Konzerthaus): Widerspenstige 4 (davon 3 in Pforzheim, Schauspielhaus, 1 in Pforzheim, Saalbau).

Kattowitz, Stadttheater — siehe bei Beuthen (O.-Schl.), Stadttheater (Dreistädtetheater).

Kempten — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Kiel, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Widerspenstige 7. — Was ihr wollt 2. — Julius Caesar 5. — Pericles 4.

— Schauspielhaus: Was ihr wollt 1.

Kirchheimbolanden — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Klagenfurt, Stadttheater: Coriolan 2.

Köln a. Rh., Schauspielhaus: Kaufmann 9. — Romeo 1. — Lärm um nichts 10. — Othello 2. — Macbeth 5.

Königsberg i. Pr., Stadttheater: Kaufmann 7.

— Neues Schauspielhaus: Hamlet 1.

Kolberg, Stadttheater: Widerspenstige 2.

Konstanz, Stadttheater: Othello 5 (davon je 1 in Meßkirch, Radolfzell, Rorschach, Stockach u. Überlingen).

Köslin, Stadttheater: Othello 2 (Märk. W.-Theat.).

Kreuznach (Bad) — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Landsberg a. d. W., Stadttheater: Widerspenstige 3.

Landshut, Stadttheater: Romeo 1. — Hamlet 1.

Landstuhl — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Lauingen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Laupheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Leipzig, Altes Theater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Romeo 2. — Widerspenstige 19. — Hamlet 1.

Liegnitz, Stadttheater: Widerspenstige 8.

Lötzen — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.

Lübeck, Stadttheater: Romeo 5. — Wie es euch gefällt 4. — Hamlet 3. — Lear 4. — Timon 3.
Ludwigsburg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Ludwigshafen — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Luzern, Stadttheater: Kaufmann 1. — Widerspenstige 2.
Lyck — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Magdeburg, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1.
— Wilhelm-Theater: Widerspenstige 2 (Gastspiel der Holtorf-Truppe.)
Mainz, Stadttheater: Wie es euch gefällt 5.
Mannheim, Nationaltheater: Pericles 7.
Marktoberdorf — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Meiningen, Landestheater: Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Kaufmann 7. — Widerspenstige 5 (davon 3 in Jena). — Hamlet 4.
Memel, Städtisches Schauspielhaus: Romeo 3.
Merseburg — siehe bei Weißenfels, Städtebund-Theater.
Meßkirch — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
Mohrungen — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Mücheln — siehe bei Weißenfels, Städtebund-Theater.
München, Residenztheater: Komödie der Irrungen 4. — Widerspenstige 8. — Lärm um nichts 5. — Die lustigen Weiber 28.
— *Prinzregententheater*: Titus Andronicus 8. — Komödie der Irrungen 1. — Kaufmann 4. — Romeo 2. — Widerspenstige 1. — Julius Caesar 4. — Hamlet 2. — Maß für Maß 2. — Othello 3. — Macbeth 10.
— Bayer. Landesbühne: Widerspenstige 21 (davon je 2 in Freising, Füssen und Günzburg, je 1 in Ansbach, Dinkelsbühl, Donauwörth, Georgensgmünd, Gunzenhausen, Immenstadt, Kempten, Lauingen, Marktoberdorf, Neumarkt i. O., Neustadt a. d. Aisch, Rosenheim, Traunstein, Treuchtlingen und Weißenburg i. B.).
— Münchener Kammerspiele: Die beiden Veroneser 9. — Was ihr wollt 6.
— Schauspielhaus: Komödie der Irrungen 2 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
München-Gladbach, Stadttheater: Wie es euch gefällt 6.
Münster i. W., Stadttheater: Romeo 3. — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
Neidenburg — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Neiße, Stadttheater: Widerspenstige 1.
Neumarkt i. O. — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Neunkirchen — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Neustadt a. d. Aisch — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Neustadt a. d. H. — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Neustrelitz, Landes-Theater: Was ihr wollt 3.
Nürnberg, Stadttheater: Kaufmann 6. — Hamlet 5.
Oberhausen, Stadttheater (Städtische Bühnen): Sommernachtstraum 2 (Freilichtbühne). — Romeo 2. — Lear 12 (davon 7 in Gladbeck und 3 in Hamborn).
— siehe auch Gladbeck, Stadttheater.
— siehe auch Hamborn, Stadttheater.
Oldenburg, Landestheater: Romeo 4. — Widerspenstige 2.
Oranienburg, Freie Volksbühne (Direktion Felix Wraske): Othello 3 (davon 1 in Bernau).
Ortelsburg — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Osnabrück, Stadttheater: Komödie der Irrungen 2 (davon 1 Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Macbeth 2.
Osterode — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Paderborn — siehe bei Detmold, Lippisches Landestheater.
Pforzheim, Viktoria-Theater: Was ihr wollt 4 (davon 2 Volksbühne).
— Schauspielhaus: Widerspenstige 4 . (Gastspiele des Badischen Landestheaters).
— siehe auch bei Karlsruhe, Badisches Landestheater (Konzerthaus).
Pirmasens — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.
Plauen i. Vogtl., Stadttheater: Othello 1. — Macbeth 1.
Potsdam, Schauspielhaus: Wintermärchen 3.
Pyrmont, Schauspielhaus: Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 3.

Radolfzell — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
Rastenburg — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Ravensburg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Recklinghausen, Stadttheater: Was ihr wollt 8. — Othello 9.
Regensburg, Stadttheater: Lear 3.
Reichenbach i. Schl., Schlesisch. Städtebund-Theater: Othello 2.
Remscheid, Schauspielhaus: Komödie der Irrungen 5.
Rendsburg — siehe bei Schleswig, Nordmark-Verbandstheater.
Reutlingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Rheydt, Schauspielhaus: Was ihr wollt 3. — Macbeth 6.
Rorschach — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
Rosenheim — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Rostock, Stadttheater: Romeo 4. — Widerspenstige 3.
Rothenfelde (Bad), Kurtheat.: Othello 2.
Rottweil — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Saalfeld i. Pr. — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Saarbrücken, Stadttheater: Romeo 9. — Macbeth 8.
Salzburg, Stadttheater: Sommernachtstraum 4. — Othello 3.
St. Gallen, Stadttheater: Was ihr wollt 8.
Schaffhausen, Stadttheater: Die lustigen Weiber 2. — Macbeth 3 (davon 1 in Winterthur).
Schleswig, Nordmark-Verbandstheater: Kaufmann 6 (davon 2 in Husum und 1 in Rendsburg).
Schramberg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Schwäb. Gmünd — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Schwäb. Hall — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Schweidnitz, Stadttheater: Romeo 2. — Othello 3.
Schwenningen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Schwerin, Mecklenburgisches Landestheater: Romeo 3.
Seeburg — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Solothurn-Biel, Vereinigte Stadttheater: Macbeth 2 (davon 1 in Biel).
Sondershausen, Landestheater: Lärm um nichts 2. — Sturm 1.
Speyer — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Steglitz — siehe: Berlin-Steglitz.
Stettin, Stadttheater: Richard III. 4. — Romeo 10. — Hamlet 3.
Stockach — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
Stralsund, Stadttheater: Wintermärchen 2.
Stuttgart, Württemberg. Landestheater (Kleines Haus): Widerspenstige 8 (davon 1 in Tübingen). — Heinrich IV. Teil 1: 11 (davon 1 in Tübingen). — Othello 5.
— Württemberg. Volksbühne: Macbeth 24 (davon je 2 in Reutlingen und Schwenningen, je 1 in Aalen, Biberach, Ebingen, Ellwangen, Feuerbach, Friedrichshafen, Geislingen, Göppingen, Heidenheim, Laupheim, Ludwigsburg, Ravensburg, Rottweil, Schwäb. Gmünd, Schwäb. Hall, Schramberg, Tailfingen, Trossingen, Urach, Villingen).
Tailfingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Tilsit, Stadttheater: Kaufmann 6 (davon 1 in Gumbinnen). — Othello 2.
Traunstein — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Treuchtlingen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Trier, Stadttheater: Kaufmann 5.
Troppau, Stadttheater: Romeo 2. — Widerspenstige 1.
Trossingen — siehe bei Stuttgart Württemberg. Volksbühne.
Tübingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Landestheater (Kleines Haus).
Überlingen — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
Ulm a. D., Stadttheater: Romeo 2. — Was ihr wollt 2.
Urach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Villingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Waldenburg i. Schles., Stadttheater: Othello 2.
Weimar, Deutsches Nationaltheater: Komödie der Irrungen 2 (Gastspiele der Holtorf-Truppe). — Sommernachtstraum 9. — Macbeth 4.
Weiß enburg i. B. — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Weißenfels, Städtebund-Theater: Widerspenstige 5 (davon je 1 in Merseburg und Mücheln).

Wendelsheim — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.
Wien, Burgtheater: Richard II. 3. — Kaufmann 2. — Widerspenstige 3. — Lärm um nichts 5. — Was ihr wollt 3. — Julius Caesar 4. — Hamlet 2. — Macbeth 4. — Antonius und Cleopatra 3. — Coriolan 4. — Wintermärchen 10.
— Schönbrunner Schloßtheater: Widerspenstige 14.
— Akademie-Theater: Widerspenstige 2.
— Raimund-Theater: Komödie der Irrungen 1.
— Theater in der Josefstadt: Kaufmann 12.
Wiesbaden, Staatstheater (Großes Haus): Macbeth 7.
—, — (Kleines Haus): Widerspenstige 2.
Wil — siehe bei Winterthur, Stadttheater.
Wildbad, Kurtheater: Widerspenstige 6 (davon 1 Freilichtaufführung).
Wilhelmshaven, Schauspielhaus: Sommernachtstraum 15. — Othello 9.
Winterthur, Stadttheater: Romeo 4 (davon 1 in Wil).
— siehe auch bei Schaffhausen, Stadttheater.
Wismar, Stadttheater: Romeo 3.
Wolfenbüttel — siehe bei Braunschweig, Braunschweig. Landestheater.
Wormditt — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Worms — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.
Würzburg, Stadttheater: Othello 4.
Zittau, Stadttheater: Sommernachtstraum 3. — Macbeth 2.
Zoppot, Stadttheater: Lear 1.
Zürich, Stadttheater: Widerspenstige 3 (Gastspiele des Schauspielhauses). — Maß für Maß 1 (Gastspiel des Schauspielhauses).
— Schauspielhaus: Romeo 6. — Widerspenstige 6.
Zweibrücken — siehe bei Kaiserslautern Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.
Zwickau, Stadttheater: Othello 1.

Es sind somit nach vorstehender Zusammenstellung im Jahre 1924: 1891 Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen gewesen, wobei es 27 (1923: 26) Werke Shakespeare's waren, die von 183 (1923: 168) Theatergesellschaften zur Darstellung gebracht worden sind. Gegenüber dem Vorjahre, das in ganz besonders hohem Maße Shakespeare zu Worte kommen ließ — 2020mal; es ist das wohl die höchste Aufführungsziffer, die je erreicht worden ist — ist die Zahl der Aufführungen also nur gering zurückgegangen.

Im einzelnen wurden folgende Stücke aufgeführt:

Was ihr wollt	231mal	durch	34	Gesellschaften
Der Widerspenstigen Zähmung	220 „	„	50	„
Der Kaufmann von Venedig	212 „	„	34	„
Ein Sommernachtstraum	169 „	„	25	„
Othello	161 „	„	36	„
Macbeth	121 „	„	23	„
Romeo und Julia	118 „	„	28	„
Lear	91 „	„	17	„
Die Komödie der Irrungen	82 „	„	27	„
Viel Lärm um nichts	78 „	„	9	„
Hamlet	70 „	„	24	„
Die lustigen Weiber von Windsor	53 „	„	3	„
Wie es euch gefällt	53 „	„	9	„
Richard III.	44 „	„	7	„
Das Wintermärchen	43 „	„	8	„
Julius Caesar	26 „	„	7	„
Maß für Maß	20 „	„	4	„
Coriolanus	16 „	„	4	„

Pericles	16 mal	durch	3	Gesellschaften
Die beiden Veroneser	13 „	„	3	„
König Johann	12 „	„	2	„
Heinrich IV, 1	11 „	„	1	Gesellschaft
Antonius und Cleopatra	10 „	„	2	Gesellschaften
Titus Andronicus	8 „	„	1	Gesellschaft
Heinrich VI.	5 „	„	1	„
Sturm	5 „	„	2	Gesellschaften
Timon von Athen	3 „	„	1	Gesellschaft.

Im Berichtsjahre hat wiederum Berlin die größte Zahl von Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen. Hat es auch nicht die Hochziffer des Jahres 1921 (304 Aufführungen) erreicht, so brachten doch 1924 seine Bühnen — einschließlich derer von Steglitz und Charlottenburg — 237mal Shakespeare'sche Werke. Das bedeutet gegenüber der Zahl des Vorjahres (176) eine Steigerung um mehr als ein Drittel. Dabei ist es diesmal das Lessingtheater, das sich besonders um Shakespeare verdient gemacht hat. Es brachte allein 83 Aufführungen heraus.

In ziemlichem Abstande folgt dann München. Nur 99 Shakespeare-Aufführungen sind im Berichtsjahre zu buchen, 74 weniger als im vorangegangenen Jahre. Residenz- und Prinzregententheater sind diesmal die Hauptpflegstätten Shakespeare'scher Kunst. (Letzteres brachte im Oktober die deutsche Uraufführung von Titus Andronicus in der Delius'schen Übersetzung und inszeniert von Eugen Keller heraus.)

Wien, das im Vorjahre 93mal Shakespeare zu Worte kommen ließ, hat diesmal nur 72 Aufführungen zu verzeichnen. 43 davon entfallen auf die Burg. Sie ist somit auch im verflossenen Jahre wieder an erster Stelle Shakespeare's Verkünderin.

Es folgen sodann, um nur einige größere Plätze zu nennen: Breslau mit 70 (1923: 40), Hamburg mit 54 (1923: 67), Stuttgart mit 48, Altona mit 35, Bremen mit 33, Bochum mit 28, Köln mit 27, Essen und Wilhelmshaven mit je 24, Leipzig und Hannover mit je 23, Halle und Halberstadt mit je 21 und Bonn mit 20 Shakespeare-Aufführungen.

Leipzig. **Egon Mühlbach.**

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1916.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke.

I. Ausgaben.

**Shakespeare, Will.* The complete works Accurately printed from the corr. . . . ed. of Alexander Chalmers. Vol. 1. 2. (P. 1—4). Paris 1838.

Shakespeare, William. (Engl. u. deutsch.) Hamlet, prince of Denmark. From the text of the Rev. Alexander Dyce's 2. ed.

— Hamlet, Prinz von Dänemark. Übers. von August Wilhelm v. Schlegel. Basel o. J.

II. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher und anderen Sprachen.

**Shakespeare*'s Dramatische Werke, hrsg. von Alois Brandl. Zweite, krit. durchges. u. erläut. Ausgabe, Bd. 4—10. Leipzig [1923].

Shakespeare, Will. Sämtliche Werke (hrsg. von Julius Bab). T. 1—9. Stuttgart, Berlin, Leipzig o. J.

Shakespeare, William. Sämtliche Werke. Deutsche Volksausgabe. Neu durchgesehen von Max Moltke. In 1 Bde. Leipzig (1865).

Shakespeare, William. Werke. Hrsg. und mit einem Lebensbild versehen von Wolfgang Keller. Bd. 1—15. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart: Bong & Co. 8 Bde. [1916].

Shakespeare, William. Werke. Übersetzung von Hans Rothe. 1. König Lear. 2. Macbeth. 3. Richard II. 4. Troilus u. Cressida. 5. Wie es euch gefällt. München o. J.

Shakespeare's Werke in Einzelausgaben. Leipzig: Inselverlag 1920—25. 18 Bde.

1. *Antonius und Cleopatra. Übertr. von Rudolf Imelmann.
2. *Cymbelin. Nach der Übertr. Dorothea Tieck's bearb. von Marie Luise Gothein.

3. *Coriolanus. Übertr. von Rudolf Imelmann.
4. *Hamlet. Nach der Übers. A. W. Schlegel's bearb. von Max J. Wolff.
5. *König Heinrich IV. Auf Grund der Übertr. A. W. Schlegel's bearb. von Fritz Jung.
6. *König Heinrich V. Auf Grund der Übertr. A. W. Schlegel's bearb. von Fritz Jung.
7. *König Johann. Nach der Übertr. A. W. Schlegel's bearb. von Hermann Conrad.
8. *Julius Caesar. Auf Grund der Übers. A. W. Schlegel's bearb. von Ludwig Fränkel.
9. *Die Komödie der Irrungen. Auf Grund der Tieck'schen Übertr. übers. von Max J. Wolff.
10. *König Lear. Auf Grund der Tieck'schen Übertr. übers. von Max J. Wolff.
11. Macbeth. Nach der Übers. Dorothea Tieck's bearb. von Hermann Conrad.
12. *Othello. Auf Grund der Übertr. Tieck's übers. von Max J. Wolff.
13. *Romeo und Julia. Nach der Übertr. A. W. Schlegel's bearb. von Marie Luise Gothein.
14. *Ein Sommernachtstraum. Auf Grund der Übertr. A. W. Schlegel's übers. von Max J. Wolff.
15. Sturm. Auf Grund der Übertr. A. W. Schlegel's bearb. von Hermann Conrad.
16. *Troilus und Cressida. Auf Grund der Übertr. Baudissins erneuert von Max J. Wolff.
17. *Verlorene Liebesmüh. Unter Benutzung der Baudissin'schen Übers. übers. von Max J. Wolff.
18. Der Dreikönigsabend oder Was ihr wollt. Auf Grund der Übers. A. W. Schlegel's bearb. von Ludwig Fränkel.

Shakespeare, W. Königsdramen für die Bühne bearb. u. hrsg. von Ernst Lewinger u. Rolf Roenneke. Bd. 1--8. Leipzig, Dresden, Berlin. 8 Bde. o. J.

Shakespeare, William. Cymbeline. Übers. u. bearb. von Ludwig Berger. Berlin: Reiß o. J.

Shakespeare, William. Hamlet. Hrsg. von Karl Elze. Leipzig 1857.

Shakespeare, William. Hamlet. Erklärt von Jakob Heussi. 2. Aufl. Leipzig 1872.

**Shakespeare.* Hamlet. Prinz von Dänemark. Nach der Übers. Aug. Wilh. von Schlegel's und auf Grund der «Hamlet-Entdeckungen» für die Bühne einger. und mit Anm. versehen von Gustav Mai-Rodegg. Oberhof i. Th. 1923.

**Shakespeare, William.* Die Hexe von Orléans. Szenen aus «Heinrich VI.», für die Bühne bearb. von Max Grube. Hamburg (1916).

Shakespeare, William. Maß für Maß. Lustspiel in 5 Akten. Für die deutsche Bühne übers. von Hans Olden. Berlin 1917.

Shakespeare, William. Perikles von Tyrus. Märchenspiel in 11 Bildern. Für die Bühne frei bearb. von Karl Franz Etlinger. Zürich, Leipzig, Wien (1918).

Shakespeare. König Richard der Zweite. Übersetzg. von Hans Rothe. München 1922.

Shakespeare, William. König Richard II. Tragödie. Deutsche Wiedergabe von Josef Kohler. Berlin o. J.

Shakespeare, William. Romeo und Julie. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare fürs deutsche Theater bearb. Leipzig 1796.

Shakespeare, William. Timon von Athen. Schauspiel in 5 Akten (9 Bildern). Für die deutsche Bühne übers. und bearb. von Hans Olden. Berlin 1918.

**Shakespeare, William.* Timon. Übertragen von Robert Prechtl. Berlin: Spiegelverlag 1921.

Shakespeare, William. Troilus und Kressida, Tragikom. Unter Zugrundelegung der Übers. von Max Koch bearb. . . . von Wilhelm v. Scholz. Mit Bühnenskizzen von F. Cziossek. Stuttgart 1919.

Shakespeare, William. Der Widerspenstigen Zähmung. Nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung für die Bühne einger. von Ludwig Weber. Berlin 1900. (Neue Shakespeare-Bühne. Hrsg. Erich Paetel. 8.)

Shakespeare, William. Wie es Euch gefällt. Lustspiel. Übers. von Aug. Wilh. v. Schlegel u. Ludw. Tieck, revidiert von Hermann Conrad. Bühneneinrichtung von Alfred Reucker. Zürich u. Leipzig 1916.

Shakespeare, W. Wie es Euch gefällt. Lustspiel in 5 Akten. Für die deutsche Bühne übers. von Hans Olden. Berlin o. J.

Shakespeare, Sonette ins Deutsche übertragen von Friedrich Huch. München 1921.

**Shakespeare, William.* Shakespeare's Passionate Pilgrim. Übers. von Edmund Voigt. (Aus: Neuphilol. Blätter. März/April 1907.)

**Shakespeare, William.* Aus Shakespeare's Sonetten. (Son. 64, 66, 76.) Übertragen von Conrad Haußmann. Im April 1916. (Aus: Der März, 22. April 1916.) (Angeb. an: Haußmann, Konrad: Shakespeare's Wirkung auf Goethe.)

Shakespeare, William. [In ungar. Sprache] Sämtliche Werke. 3 versch. Ausg., 2 davon unvollständig.

Shakespeare, William. [In ungar. Sprache] Meisterwerke. M. Zeichnungen von John Gilbert. Bd. 3/4.

Shakespeare, William. [In ungar. Sprache] Einzelne Werke. Antonius u. Kleopatra. — Julius Caesar in 2 Ausg. — Coriolan in 6 Ausg. — König Johann in 3 Ausg. — Der Kaufmann von Venedig in 3 Ausg. — König Lear in 2 Ausg. — Macbeth. — Othello. — König Richard III. in 2 Ausg. — Der Sommernachtstraum in 2 Ausg. — Der Sturm in 2 Ausg. — Viel Lärm um nichts. — Der Widerspenstigen Zähmung in 2 Ausg. — Wie es Euch gefällt. —

III. Shakespeareana.

**Achelis, Th.* Eine neue Shakespeare-Biographie. (Aus: Zeit. f. Lit.- u. Kunstwiss. 23. Juni 1907, Nr. 13.)

**(Aegidi, Ludwig Karl.)* Alter Ego. Eine Studie zu Shakespeare's Kaufmann. Hamburg 1862.

Alberts, Wilhelm. Hebbel's Stellung zu Shakespeare. Berlin 1908. (Forsch. z. neueren Literaturgesch. Hrsg. von Franz Muncker, 23.)

Allwardt, Wilhelm. Die englischen Bühnenbearbeitungen von Shakespeare's «King Richard the Second». (Diss. Halle.) Doberan 1909.

**Berzeviczy, Albert v.*, Shakespeare und die ungarische nationale Psyche. o. O. u. J. (Schreibmaschinenschrift.)

**Berzeviczy, Albert v.* Les sonnets de Michelange et de Shakespeare. Budapest 1914. (S.-A. aus: Revue de Hongrie, 15 mars 1914.)

**Berzeviczy, Albert v.* [Ungar.] A természetfölötti elem Shakespeare színmüveiben. Budapest: Franklin-Társulat 1910. [Das übernatürliche Element in Shakespeare's Werken.]

**Bewer, Max.* Bismarck und Shakespeare. (Aus: Deutschvölkische Hochschulblätter, 1912.)

Bleibtreu, Karl. Shakespeare's Geheimnis. Bern 1923.

**Bleibtreu, Karl.* Die Wilddieberei «Shakespeare's». (Aus: Die Persönlichkeit. Hrsg. Eduard Schneider. H. 1.)

**Bodenstedt, Friedrich v.* [Ungar.] Shakespeare, élette és müvei. Irta Bodenstedt Frigyes, németböl fordította W. L. Budapest: Franklin-Társulat 1913. [Shakespeare, Leben und Werke.]

**Borchers, Arthur.* Der Charakterkontrast in den Dramen Shakespeare's bis «Henry IV.», 1. T. (Diss. Halle.) Halle a. S. 1912.

**Brandl, Alois*, Shakespeare. Leben — Umwelt — Kunst. Neue Ausgabe. Berlin 1922. (Geisteshelden. Bd. 8.)

**Brandl, Alois.* Von der Unwahrheit und der Wahrheit Shakespeare's. [A.] [Berlin 1913.]

**Brandl, Alois.* Zu Conrad's Revision von Schlegel-Tieck's Shakespeare. (S.-A. aus: Ztschr. f. franz. u. engl. Unterr. 1907 [?]).

**Brandl, Alois.* Shakespeare and Germany. (The British academy. 3. annual lecture. July 1913.)

**Brankovics, György.* [Ungar.] Shakespeare, jellemképei. Ujabb tanulmányok. Budapest: Aigner (1878). [Shakespeare, Charakterbild.]

**Braun, Felix.* Shakespeare und der arme Mann. [A.] [Berlin 1913.]

Brausewetter, Artur. Die Weltanschauung als Erlebnis. Heft 2: Shakespeare's König Richard III. Leipzig-Stötteritz (o. J.).

**Castelain, Maurice.* Shakespeare et Ben Jonson. (Aus: Revue germanique III, 1. Janv./Févr. 1907.)

**Conrad, Hermann.* Neue Entdeckungen zu Shakespeare's Leben. (Aus: Preuß. Jahrbücher 1910, Nr. 141.)

**Conrad, Hermann.* Der Tod des Polonius bei Saxo Grammaticus, Belleforest u. Shakespeare. (Aus: Ztschr. f. franz. u. engl. Unterr. Bd. 5, H. 3 1906.)

**Conrad, Hermann.* Entstehung des zweiten und dritten Teiles von Shakespeare's Heinrich VI. (S.-A. aus: Zschr. f. franz. u. engl. Unterr. Bd. 8.)

**Conrad, Hermann.* Teilweise Unechtheit der ersten Ausgabe der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung, nachgewiesen aus Schlegel's Manuskripten. (S.-A. aus: «Deutsche Revue», hrsg. von Rich. Fleischer. Nov. 1911.)

**Conrad, Hermann.* Prof. Brandl, der Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft und meine Revision der Oechelhäuser'schen Volksausg. d. Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Textes. Königsberg i. P. 1909. (Als Ms. gedr.)

**Conrad, Hermann.* Tolstoi contra Shakespeare. (Aus: Bühne u. Welt, Bd. 9, Nr. 9. 1907, Febr., H. 1.)

*Conrad, Hermann. Was erkennen wir von Shakespeare's Wesen in seinem Brutus? (Aus: Preuß. Jahrb., Bd. 125, H. 3., Sept. 1906.)

*Conrad, Hermann. Shakespeare's Timon. Urheberschaft, Abfassungszeit und Entstehung. (Aus: Zschr. f. vergleich. Literaturgesch., hrsg. von Wetz [u. a.]. N. F. Bd. 17.) Berlin o. J.

*Conrad, Hermann. Eine neue Methode der chronologischen Shakespeare-Forschung. 1. 2. (Aus: Germ.-roman. Monatsschrift, hrsg. von Heinr. Schröder. Jg 1909.)

*Conrad, Hermann. «Das Wintermärchen» als Abschluß von Shakespeare's Denken und Schaffen. (Aus: Preuß. Jahrbücher. Bd. 130, H. 1.)

*Conrad, Hermann. Murray's New English Dictionary und die Shakespeare-Interpretation. (Aus: Zschr. f. franz. u. engl. Unterricht. Bd. 6, H. 3.)

*Conrad, Hermann. Shakespeare's «Troilus u. Cressida». Eine Rettung. Berlin 1917. (S.-A. aus: Preuß. Jahrb. ,hrsg. von Hans Delbrück. Bd. 169, H. 1.)

*Creizenach, Wilhelm. Betrachtungen über den «Kaufmann von Venedig». (S.-A. aus: Jb. d. Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jg. 51.)

*Czeke, Marianne Szentgyörgyi. [Ungar.] Lessing és Shakespeare. Budapest 1905. [Lessing u. Shakespeare.]

*Daffis, Hans. Goethe und «Hamlet». (Aus: Voss. Zeit., 13. Okt. 1907.)

*Davidsohn, Robert. Die Feindschaft der Montecchi und Cappulletti ein Irrtum! (S.-A. aus: Deutsche Rundschau 1894, H. 3.)

*Doering, A. Der Rappierwechsel im «Hamlet». (Aus: Voss. Zeit., 17. April 1907, Nr. 177.)

*Doering, A. Hamlet der Bluträcher. (Aus: Das freie Wort. Jg. 10, Nr. 6, 2. Juniheft 1910.)

*Dudok, G. Is Shakespeare Bacon? Groningen o. J. (Overdruk uit: Neophilologus onder redaktie van J. J. A. A. Frantzen . . .)

*Duenwald, Willi. Shakespeare. (Aus: Der März. Berlin, 22. April 1916.) (Angeb. an: Haußmann, Konrad: Shakespeare's Wirkung auf Goethe.)

*Duval, Georges. Shakespeare et Musset. [A.] [Paris 1911.]

*Eckhardt, Eduard. Volksaberglaube bei Shakespeare. (S.-A. aus: Zschr. f. d. deutschen Unterricht. Jg. 24, H. 4, April 1910.)

*Eckhardt, E. Die Komik in Shakespeare's Trauerspielen. (S.-A. aus: Zschr. f. d. deutschen Unterricht. Jg. 21, H. 12.)

Eelbo, Bruno. Bacon's entdeckte Urkunden . . . T. 4. Leipzig (1914.)

Eichler, Albert. Antibaconianus. Shakespeare-Bacon? Zur Aufklärung seines Anteils an der Erneuerung Österreichs. Wien u. Leipzig 1919.

*Eickhoff, Theodor. Richard II. in der Clarendon-Press-Ausgabe. (Aus: Anglia 1911.)

*Eickhoff, Theodor. Versuch einer praktischen Hamletkritik. (Aus: Anglia 1906.)

*Eidam, Christian. Die von Conrad neubearbeitete Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Übersetzung und die Kritik. (S.-A. aus: Zschr. f. franz. u. engl. Unterricht [1907].)

*Eidam, Christian u. Richard Wülker. Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und die Conrad'sche Revision. (S.-A. aus: Zschr. f. franz. u. engl. Unterr. 1908.)

**Engel, Eduard.* Shakespeare's Eindringen in Deutschland. 1, 2. (Aus: Dresdner Zeit., Nr. 185, 12. Juni 1906.)

**Ernst, Paul.* Lear. (Aus: Die Schaubühne. Jg. 2, Nr. 12, 22. März 1906.)

Falke, Konrad. Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater. Zürich u. Leipzig 1911.

**Fehr, Bernhard.* Unser Shakespeare. Zum 23. April 1916. (S.-A. aus: Westermann's Monatshefte, Jg. 60, 1915/16.)

**Fleischhauer, O.* Koriolan. (Aus: Grenzboten, 4. Jan. 1911, Nr. 1.)

Förster, Max. Zum Jubiläum der Shakespeare-Folio. [S.-A. aus: Ztschr. f. Bücherfr.] (Leipzig 1924.)

**Förster, Max.* Die kymrischen Einlagen bei Shakespeare. [A.] (Heidelberg 1924.)

**Forbis, John F.*, The Shakespearean enigma and an Elizabethan mania. New York 1924.

**Fraenkel, Ludwig.* Wie man heute Shakespeare hüben und drüben ehrt. Berlin 1910. (S.-A. aus: Nord und Süd. Jg. 33 (1909/10. 1. Märzheft.)

**Franz, W.*: Shakespeare-Grammatik. Dritte verbesserte Auflage. Heidelberg 1924.

**Freund, Frank.* Shakespeare im heutigen England. (Aus: Die Schaubühne. 18. Juli 1907.)

**Friesen, H.*, Frh. v. Ein Wort über Shakespeare's Historien. (S.-A. aus: Shakespeare-Jahrbuch Bd. 8.)

**Goerres, Karl.* König Lear — eine soziale Tragödie. (Aus: Germania. Wiss. Beil. Jg. 1907, Nr. 11, 14. März.)

**Goerres, Karl.* Soziale Ideen bei Shakespeare. (Aus: Germania-Berlin.)

**Greguss, Ágost.* [Ungar.] Shakespeare pályája. Budapest 1880. [Shakespeare's Leben.]

**Goetze, Gertrud.* Die Richard-Anna-Szene in Shakespeare's Richard III. (I, 2). (Aus: Anglia N. F. 29.)

**Grube, Max.* Ein Shakespearestück auf der Shakespearebühne. (2 in: Rhein. Goethe-Verein. Festaufführungen . . . im Stadttheater zu Düsseldorf . . . 1907.)

**Harz, Hildegard.* Die Umschreibung mit «do» in Shakespeare's Prosa. Cöthen 1918. (Neue Anglistische Arbeiten, hrsg. von Levin Schücking u. Max Deutschbein. Nr. 2.)

**Haußmann, Konrad.* Shakespeare's Wirkung auf Goethe. Zu Shakespeare's 300jähr. Todestag, 23. April 1616. (Aus: Der März, Berlin 22. April 1916.)

**Hirschberg, Julius.* A short historical note. (S.-A. aus: Ophthalmic review, Nov. 1913.)

**Holzer, G.*, Zur Shakespeare-Bacon-Frage. (S.-A. aus: Zschr. f. franz. u. engl. Unterricht, Bd. VIII, März 1909.)

**Holzer, G.* Der wahre Shakespeare erkannt aus «redenden Bildern». [Heidelberg 1922.]

**Holzer, G.* Um Shakespeare. o. O. n. J.

**Holzer, G.* Religion in britischer und deutscher Auffassung. Ein Beitrag zur Shakespeare-Forschung. Heidelberg (1917). (S.-A. aus: Der Freidenker, Jg. 26, Nr. 14 u. 15. 15. Juli u. 1. Aug. 1917.)

*Hoyer, Alfred. Eine historisch-genetische Analyse der Begriffe nature und fortune bei Shakespeare bis zum Abschluß der Hamlet-Periode. (Diss. Halle.) Oldenburg i. Gr. (1913).

*Keller, Wolfgang. Eine neue Revision der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung. (Aus: Tägl. Rundschau, Unterhaltungsbeil., 27. Jan. 1906, Nr. 23.)

*Kniepf, Albert. Das Shakespeare-Idol Francis Bacons. Mit neuen Facsimiles. Hamburg 1914.

*Kock, Ernst A. Three Shakespearean passages explained. (Aus: Anglia 31.)

Kohler, Josef. Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. Würzburg 1883.

*Kohler, Josef. Shylock u. Mephisto. (Aus: Westermann's Monatshefte. Okt. 1906.)

Koppel, Richard. Das Primitive in Shakespeare's Dramatik und die irreführenden Angaben und Einteilungen in den modernen Ausgaben seiner Werke. N. F. der Shakespeare-Studien. Berlin 1918.

*Kralik, Richard v. Shakespeare's Beziehungen zu Österreich. (Aus: Die Kultur, Jg. 8, 1907.)

*Kralik, Richard v. Shakespeare-Studien. Shakespeare's epische und lyrische Dichtungen. S.-A. aus: Die Kultur. Jg. 8, H. 4, 1907.)

*Kraner, Werner. Die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeare's «Heinrich V.» [S.-A.] Leipzig 1923.

*Krauß, Rudolf. Vischer und Shakespeare. (Aus: Hamb. Korresp., 23. Juni 1907.)

*Kreidemann, Franz. Othello's Personalien. (Aus: Bühne u. Welt. Bd. 8, Nr. 16.)

*Krueger, G. Die Shakespeare-Büste zu Stratford-on-Avon. (Aus: Zschr. f. engl. Unterr. 7, H. 1, 1908.)

Landauer, Gustav. Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen. Bd. 1, 2. Frankfurt a. M. 1920.

*Leftwich, Ralph Winnington. A Shakespeare commemoration for London. (Gekürzter S.-A. aus: The Westminster Review, June 1908.)

*Litzmann, Berthold. Shakespeare und wir. (1 in: Rhein. Goethe-Verein. Festaufführungen . . . im Stadttheater zu Düsseldorf . . . 1907.)

*Lua, A. L. Über Shakespeare's «Kaufmann von Venedig». Danzig 1866.

*Luedeke, Henry. Ludwig Tieck's Shakespeare-Studien. Zwei Kapitel zum Thema: Ludwig Tieck und das alte englische Theater. Zürich 1917. (Diss. Frankfurt a. M.).

*Luetgenau, F. Wann hat Shakespeare seine sogen. «reifen» Lustspiele verfaßt? (Aus: Dortmund. Magazin, Nr. 14, 15. Jan. 1910.)

*Luetgenau, Franz. Zwei weitere von Shakspeare gespielte Rollen. (1912.) (Aus: Westfäl. Magazin, N. F. Jg. 3, 1912, Nr. 3.)

*Luserke, Martin. Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele. Stuttgart und Heilbronn 1921.

Mai-Rodegg, Gustav. Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Mit einem Geleitwort von Josef Kohler. 2. durchgeseh. Aufl. Berlin 1917.

*Meier, Konrad. Über Shakespeare's Sturm. (S.-A. aus: «Die neueren Sprachen» 1907, H. 4, 5, 6.)

*Meyerfeld, Max. Der neue deutsche Shakespeare. (Aus: Die Zukunft. Hrsg. Maximilian Harden. Jg. 18, Nr. 25, 19. März 1910.)

**Moorman, F. W.* Shakespeare's Ghosts. (S.-A. aus: The modern language review, Nr. 3, April 1906.)

**Morsbach, Lorenz.* Die Sonette Shakespeare's im Lichte der Überlieferung. (Aus: Nachrichten der K. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Philol.-hist. Kl. 1915.)

**Morsbach, Lorenz.* Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama. Halle a. S. 1922.

**Morsbach, Lorenz.* Zur Charakteristik der Persönlichkeit Shakespeare's. Göttingen 1916. (Rede zur Feier des Geburtstages S. M. des Kaisers und Königs.)

Munger, Theodore T. Shakespeare of Warwickshire. (Aus: The Atlantic Monthly, Febr. 1907.)

**Naujocks, E.* Gestaltung und Auffassung des Todes bei Shakespeare und seinen englischen Vorgängern im 16. Jahrhundert. (Diss. Berlin 1916.)

**Overmans, Jakob.* Hamlet, Don Quijote, Deutschland. (S.-A. aus: Stimmen der Zeit, Bd. 91, H. 1, April 1916.)

**Overmans, Jakob.* William Shakespeare und Robert Southwell. (S.-A. aus: Stimmen aus Maria-Laach. Jg. 1913/14, Bd. 87, H. 9.)

**Pape, O.* Die erste Quarto von Shakespeare's Richard III., ein stenographischer Raubdruck. 1. 2. 3. (Aus: Archiv für Stenographie . . . hrsg. von Kurt Dewischeit. Jg. 57, 1906. N. F. Bd. 2, H. 5, 6, 8.)

**Perott, Joseph de.* Professor Fitzmaurice-Kelly and the source of Shakespeare's Tempest. (S.-A. aus: The Romanic review, Vol. 5, Nr. 3, July-Sept. 1914.)

**Perott, Joseph de.* Die Hirtendichtung des Feliciano de Silva und Shakespeare's Wintermärchen. (S.-A. aus: Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen . . . Bd. 130, H. 1/2, Apr. 1913.)

**Perott, Joseph de.* A vihar és az ördögsziget a «Lovagok Türkében». (S.-A. aus: Magyar Shakespeare-Tár, k. 4, f. 4.)

**Perott, Joseph de.* The probable source of the plot of Shakespeare's Tempest. (Aus: Publications of the Clark University Library, Worcester, Vol. 1, Nr. 8, Okt. 1915.)

**[Pietsch, Ludwig.]* Lear's Frauen. (Aus: Voss. Zeit., 11. Mai 1907, Nr. 217.)

**Poel, William.* Shakespeare's Jew and Marlowe's Christians. Bedford o. J.

**Poritzky, J. E.* Shakespeare's Hexen. Ein literar-historisches Kulturbild. Berlin 1909. (Neue Shakespeare-Bühne. Hrsg. Erich Paetel. 9.)

**Price, Hereward T.*, The text of Henry V. Newcastle-under-Lyme (1920).

**Rechert, Emil.* Shakespeare's Verbrecher. (Aus: Die Schaubühne. Jg. 2, Nr. 10, 8. März 1906.)

**Révy, Richard.* Leitgedanken für eine Inszenierung von Shakespeare's «Troilus und Cressida». (S.-A. aus: Neue Züricher Zeit., Nr. 590, 14. April 1916.)

**Richepin, Jean.* Shakespeare. Le roman de sa vie et son temps. (Conférence) [A] o. O. 1913.

Richter, Helene. Shakespeare der Mensch. Leipzig 1923. (Englische Bibliothek hrsg. von Max Förster Bd. III.)

**Roedder, Paul.* Shakespeare's Sonette im Lichte der neueren Forschung. (Wiss. Beil. z. Jahresber. d. Realgymn. zu Gollnow. Ostern 1913.)

Rolland, Romain. Die Wahrheit in dem Werke Shakespeare's. Berlin 1920.

Savits, Jocza. Shakespeare und die Bühne des Dramas. Erfahrungen und Betrachtungen. Bonn 1917.

Schelenz, Hermann. Shakespeare und sein Wissen auf den Gebieten der Arznei- und Volkskunde. I. Leipzig und Hamburg 1914.

**Schmidtbonn, Wilhelm.* Was Ihr wollt. Eine neue Shakespeare-Inszenierung. (Aus: Masken, Nr. 19, 19. Febr. 1906.)

**Schoettner, Adolf.* Über die mutmaßliche stenographische Entstehung der ersten Quarto von Shakespeare's «Romeo und Julia». Leipzig 1918. (Diss. Leipzig.)

**Schröer, Arnold.* (Besprechung:) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft ... (S.-A. aus: Engl. Studien, hrsg. von Joh. Hoops.) Leipzig o. J.

**Schröer, Arnold.* Shakespeare und die deutsche Wissenschaft. (S.-A. aus Köln. Zeit. Lit. u. Unterhalt.bl. 1916, Nr. 416, 23. April.)

**Schröer, Arnold.* König Johann. (Aus: Köln. Zeit. Lit. u. Unterhalt.bl. 21. Jan. 1917, Beil. 3.)

**Schröer, Arnold.* Zur Beurteilung des Shylock. (S.-A. aus: Engl. Studien.) Leipzig o. J.

**Schröer, Arnold.* Die Shakespeare-Gedächtnisfeier am 23. April 1916 in Weimar. (S.-A. aus: Engl. Studien.) Leipzig o. J.

**Schröer, Arnold.* Zum deutschen Shakespearetag in Weimar. (Aus: Deutsche Stimmen 28, Nr. 7.)

**Schröer, Arnold.* Shakespeare und Theateraufgaben von heute. 1. 2. (Aus: Köln. Zeit. Lit. u. Unterhaltungsbl. 5. u. 12. Nov. 1916, Nr. 1127 u. 1153.)

**Schücking, Levin Ludwig.* Shakespeare's Publikum. (Aus: Münchner Neuesten Nachrichten, 19. Juli 1908, Beil. Nr. 17.)

**Schücking, Levin L.* Die Wirkung der Sonette Shakespeare's. (Aus: Frankf. Zeit. Jg. 51, Nr. 85; 26. März 1907.)

Schücking, Levin L. Die Charakterprobleme bei Shakespeare ... Leipzig 1919.

**Servaes, Franz.* Shakespeare und das Theater. (Aus: Die Schaubühne Jg. 2, Nr. 11, 15. März 1906.)

**Servaes, Franz.* Lear und Gegenlear. (Aus: Die Schaubühne, Jg. 2, Nr. 16, 19. April 1906.)

**Sieper, Ernst.* Shakespeare und das Künstlertheater. (Aus: Süddeutsche Monatsh., Okt. 1909.)

Steinhäuser, Karolina. Die neueren Anschauungen über die Echtheit von Shakespeare's «Perikles» ... Heidelberg 1918. (Würzburger Beiträge z. engl. Literaturgesch. Hrsg. von O. Jiriczek, Nr. 4.)

**Stewart.* Anna Bird and William Shakespeare. A midsummer dance dream. A fantastic comedy in one act. New York (1915).

**Strecker, Karl.* Heine und Shakespeare. (Aus: Tägl. Rundschau, Unterhalt.-beil. Nr. 40, 1906.)

**Ten Brink, Bernhard.* [Ungar.] Shakespere, irta Ten Brink Bernát, németből fordította Berkovics Miklós. Budapest: Franklin-Társulat 1906. [Shakespere, übers. von Miklós Berkovics.]

**Tolman, Albert H.*, Is Shakespeare aristocratic? o. O. 1914. (S.-A. aus: Publications of the Modern language association of America Bd. 29, 3.)

**Traumann, Ernst.* Shakespeare und der «Sommertag». (Aus: Frankf. Zeit., Nr. 69, 10. März 1907.)

**Traumann, Ernst.* Walpurgis- oder Johannisnacht? Eine literar. Betrachtung zum 1. Mai. (Aus: Frankf. Zeit., 1. Mai 1907, Nr. 5.)

Ugodi, Jânos. [Ungar.] Shakespeare Vilmos Hugo Victor után irta Ugodi János. Pápán 1883. [William Shakespeare nach Victor Hugo.]

Voelcker, Bruno. Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowiecki's und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrh. Leipzig 1916. (Theatergesch. Forschungen, hrsg. von Berthold Litzmann. 29.)

Weber, Ludwig. Shakespeare. Leipzig: Reclam o. J. (Dichterbiographien. Bd. 18.)

**Weber(-Ebenhof), Alfred.* Der wahre «Shakespeare». Leipzig-Wien 1919.

**Weber-Ebenhof, Alfred.* England und die Kulturphilosophie Bacon-Shakespeare's in ihren Beziehungen zum gegenwärtigen Weltkrieg. Leipzig 1915. (S.-A. aus: Körber: Österreichs Geist und Schwert.)

**Weber-Ebenhof, Alfred.* Bacon-Shakespeare-Cervantes. (Francis Tudor.) Zur Kritik der Shakesper- und Cervantes-Feiern. Leipzig-Wien 1917.

**Werther, Julius v.* Shylock. (Aus: Die Zukunft. Hrsg. Maximilian Harden. Jg. 14, 13. Jan. 1906.)

**Westenholz, F. P. v.* Der wahre Shakespeare? (Aus: Zeit. f. Lit. . . . Beil. d. «Hamb. Korrespondenten». 17. Febr. 1907, Nr. 4.)

**Westenholz, F. P. v.* Shakespeare's Mutter. (Aus: Die Gegenwart Nr. 35.)

**Wetz, Wilhelm.* Schlegel-Tieck. (Ausschnitt.)

Weygandt, Wilhelm. Abnorme Charaktere in der dramatischenLiteratur . . . . Hamburg u. Leipzig 1910.

Wietefeld, Albert. Die Bildersprache in Shakespeare's Sonetten. Halle a. S. 1916. (Studien z. engl. Philologie. H. 54.)

**Wihan, Josef.* Die Hamletfrage. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in England. Leipzig 1921. (Leipziger Beiträge z. engl. Philol. H. 3.)

**Winckel, F. v.* War Shakespeare ein Arzt? (Aus: Münchner Neuesten Nachrichten, 20. Sept. 1908, Beil. Nr. 70.)

**Winds, Adolf.* Zur Inszenierung von Shakespeare's «Viel Lärm um nichts». (Aus: Leipz. Bühne. 1914, Nr. 2.)

Winstanley, Lilian. «Othello» as the tragedy of Italy. London (1924).

**Wislicenus, Paul.* Zur Untersuchung von Shakespeare's Totenmaske. Ein Wort über die Methode. (Aus: Monatshefte f. Kunstwiss. Jg. 8, 1915, H. 8.)

Wolff, Max J. Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. 4. durchges. Aufl. Bd. 1. 2. München 1918.

Book, A, of homage to Shakespeare ed. by Israel Gollancz. Oxford (1916).

*Shakespeare-Breviarium. Alexander Bernát Elöszavával. Budapest 1924.

*Some shadowy characters in Shakespeare. (Aus: The Gentleman's Magazine. Sept. 1906, Vol. 301, Nr. 2109.)

**Edda.* Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. 1916, Hefte 3. Kristiania 1916. [Shakespearenummer.]

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft . . . hrsg. von Alois Brandl und Max Förster, später von Wolfg. Keller, Jg. 52—60. Berlin 1916—24. 8 Bde.

*Magyar Shakespeare-Tár . . . Szerkeszti Ferenczi Zoltán. Kötet 8—11. Budapest 1916—18. 4 Bde.

*Rheinischer Goethe-Verein. Festaufführungen . . . im Stadttheater zu Düsseldorf vom 29. Juni bis 13. Juli (1907). Düsseldorf (1907). [Darin:] 1. *Litzmann, Berthold*: Shakespeare und wir. 2. *Grube, Max*: Ein Shakespearestück auf der Shakespearebühne.

**Shakespearealbum*. [Ungar.] Shakespeare élete és költészete, irók tanulmányaiban, képzömüvészek festményeiben . . . világítv. Pest o. J. [Shakespeare's Leben und Dichtung beleuchtet durch Aufsätze von Schriftstellern, Gemälde . . . von Künstlern . . .]

Shakespeare-Gallerie. Illustrationen zu Shakespeare's dramatischen Werken. Nach Zeichn. engl. u. franz. Künstler . . . ausgeführt von C Pfil . . . . M. einem begleit. Texte . . . Leipzig 1847.

Shakespeare's Quellen in der Originalsprache und deutsch hrsg. im Auftr. der Deutschen Shakespearegesellschaft. Bd. 2: Quellen zu Romeo und Julia hrsg. von Rudolf Fischer. Bonn 1922.

*Studies in the first Folio writt. for the Shakesp. Associat. in celebr. of the 1st Fol. tercentenary. London 1924.

IV. Geschichte der englischen Literatur und Sprache.

Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's.

**Bang, W.* Zu Jonson's Quellen für seinen Volpone. (Aus: Mélanges Godefroid Kurth, 1908.)

**Bang, W.* «Memorandums of the immortal Ben.» (S.-A. aus: The modern language review, Nr. 2, Jan. 1906.)

**Becker, Gustav.* The adventures of Don Simonides, ein Roman von Barnabe Rich und seine Quelle. (Aus: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen . . . Bd. 131.)

**Brandl, Alois.* Zur Quellenkunde von Tennyson's «Enoch Arden». (S.-A. aus: Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen . . . Bd. 126, H. 1/2, 1911.)

**Brandl, Alois.* The Cock in the North. Poetische Weissagung auf Percy Hotspur. (Vorgetragen am 8. Juli 1909.) (Ausschn.)

**Brie, Friedrich W. D.* Wat Tyler and Jack Straw. (S.-A. aus: The English historical review, Jan. 1906.)

Chambers, E. K. The Elizabethan stage. Vol. I—IV. Oxford 1923.

**Conrad, Hermann.* Christopher Marlowe. (S.-A. aus: Preuß. Jahrb., hrsg. von Hans Delbrück, Bd. 134, H. 1.)

**Conrad, Hermann.* Marlowe's Edward II. in der Ausgabe von Briggs . . . (Aus: Zschr. f. franz. u. engl. Unterr. Hrsg. von M. Kaluza u. G. Thurau. Bd. 14.)

**Ebert, Wilhelm.* Vergleich der beiden Versionen von Lord Berner's Huon of Burdeux. (Diss. Halle.) Halle (Saale) 1917.

**Goetze, Gertrud.* Der Londoner Lehrling im literarischen Kulturbild der Elisabethanischen Zeit. Borna-Leipzig 1918.

**Heidrich, Hans.* John Davies of Hereford und sein Bild von Shakespeare's Umgebung. Leipzig 1924.

**Huedepohl, Adolf.* Die tragische Ironie in der englischen Tragödie und Historie vor Shakespeare. (Diss. Halle.) Halle (Saale) 1915.

**Kliem, Hans.* Sentimentale Freundschaft in der Shakespeare-Epoche. Diss. Jena. Jena 1915.

**Maeterlinck, Maurice.* John Fords «Annabella». (Aus: Der Zeitgeist, Beibl. zum «Berliner Tageblt», Nr. 12; 19. März 1906.)

**Marcellus,* Ein Arzt aus der Zeit Shakespeares. (Aus: Dortmunder Zeit. 28. Nov. 1906.)

Marlowe, Christopher. Eduard II. Tragödie. Deutsch von Alfred Walter Heymel. Leipzig: Inselverlag o. J.

**Macpherson, Charles.* Meroure of wisdome Johannis de Irlandia. Edinburgh 1914. (Greifswald. Habil.schr.)

**Moorman, F. W.* The pre-Shakespearean ghost. (S.-A. aus: The modern language review, Jan. 1906, Nr. 2.)

**Perott, Joseph de.* Das Cynocephalenspiel auf der englischen Bühne i. J. 1577. (S.-A. aus: Germ.-rom. Monatshefte. Jg. 1912.)

**Perott, Joseph de.* The mirrour of knighthood. (S.-A. aus: The Romanic review, Vol. 4, Nr. 4, Oct. Dec. 1913.)

**Rehfeld, Günther.* Sir John Harington, ein Nachahmer Rabelais'. (Diss. Halle.) Halle a. S. 1914.

*Das Elisabethanische Sprichwort nach Thomas Draxe's Treasurie of ancient adagies (1616). Hrsg. von Max Förster. Halle a. S. 1918. (S.-A. aus «Anglia» 42.)

V. Wörterbücher.

Kellner, Leon. Shakespeare-Wörterbuch. Leipzig 1922. (Engl. Bibl., hrsg. von Max Förster, Bd. 1.)

VI. Handschriften.

Dingelstedt, Franz v. König Heinrich VI. in Dingelstedt's Bearbeitung.

VII. Verschiedenes.

**Brandl, Alois.* Englische Hofschauspieler in Berlin. (S.-A. aus: Deutsche Rundschau. Jg. 33, H. 9. Juni 1907.)

**Fischer, Ottokar.* Mimische Studien zu Heinrich v. Kleist. (S.-A. aus: Euphorion, Bd. 15, H. 3.)

**Fischer, Theodor.* Charlotte Corday, oder die Jungfrau von Caën. Hist. Drama in 5 Aufzügen. o. O. u. J.

**Fraenkel, Jonas.* Zwei Briefe von Ludwig Tieck an August Wilhelm Schlegel. (Aus: Voss. Zeit., 9. XI. 1907, Nr. 527.)

**Koehne, Ernst.* Das erste Jahrzehnt des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. Statist. Rückbl. . . vom 15. Sept. 1900 bis 31. Sept. 1910. Mit einem Begleitwort von Karl Hagemann. Hamburg, Sept. 1910.

**Meyer, Richard M.* Goethe's «Regeln für Schauspieler». (S.-A. aus Goethe-Jahrbuch Bd. 31, 1910.)

**Peters, W. E.* Researches on phonetics made under the auspices of the Carnegie Trust for the universities of Scotland. Nr. 4. (Aus: Vox 1914, H. 4.)

Seelig, Ludwig. Geschäftstheater oder Kulturtheater. Hrsg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen in Berlin. (Berlin o. J.)

**Freksa, Friedrich.* Caesar's Stunde. Ein weltliches Spiel. München 1921.

**Geucke, Kurt.* Die Tochter des Loredan. Trag. Berlin 1915.

**Kilian, Eugen.* Aus der Theaterwelt. Erlebnisse und Erfahrungen. Karlsruhe 1924.

**List, Walter.* Meister Hans Sachs anno sal. 1558 am 23. Tag Julij des Ur-Hamlet erster Dichter. (Leipzig 1910.)

**Schmidt, Richard.* Staatsbürgerkunde u. Literaturunterricht. Leipzig (1920). (Leipzig. Rede beim Rektoratswechsel, 31. Okt. 1920.)

**Schmidtbonn, Wilhelm.* Englischer Theaterfrühling. (Aus: Masken, Nr. 20, 26. Febr. 1906.)

**Wendtlandt, Wilhelm.* Galerie der größten Künstlerporträts. In Worten gemalt, in Sprache gemeißelt. Berlin-Hermsdorf 1924.

**Check*-list or brief catalogue of the library of Henry E. Huntington (Engl. lit. to 1640). Comp. under the dir. of George Watson Cole. New York 1919.

*Ein Besuch in Stratford. (Vf.:) A. B. (Ausschn. aus: Allgemeine Zeit. Morgenbl. Nr. 52, 22. Febr. 1894.)

*Königl. Sächs. Hoftheater (1918/19: Sächs. Landestheater, von 1919/20 an: Sächs. Staatstheater zu Dresden). Rückblick auf die Spielzeit 1915/16 bis 1920/21. o. O. u. J. 5 Hefte.

*Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. — Übersicht der während der Spielzeit 1915/16 bis 19/20 und 23/24 gegebenen Vorstellungen. Hamburg o. J. 6 Hefte.

Theater-Adreßbuch, Deutsches. Hrsg. vom Deutschen Bühnenverein. Jg. 6, 1916/17. Berlin o. J.

Seeliger, Gerhard. Deutsche und englische Reformation. Leipzig 1915.

Weimar, im Oktober 1925.

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespare-Gesellschaft.

W. Deetjen.

Register.

Zusammengesetellt von **C. K.**

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension, Verh. = Verhältnis; die Werke Shakespenre's abgekürzt in englischer Form.)

Arns, K., Bochumer Theaterbericht 150
Bellini, Montecchi e Capuletti, Oper 72
Beowulf und die Hamlet-Sage 140
Bochumer Sh.-Aufführungen 150
Brandl-Festschrift 136
Brie, F., Child Roland 136
Brown, F. Madox, Chaucer-Bild 144
Bühne, elis., 39
Calderon's Verh. zu Sh. 94
Carpenter, F. I., Spenser-Bibliographie 146
Chambers, E. K. (= Sir E.), Disintegration of Sh. 147
— — Sh., a Survey 130
— — Sh. Reference Library 138
— R. W., Sh.'s politische Ideen 134
Chaucer im 15. und 16. Jh. 144
— Bildnisse 144
Churchill, G. B., Nekrolog 123
Congreve, W., Comedies 143
Conrad, Herm., König Johann 128
Cromwell, elis. Drama, Verh. zu Sir T. More 134
Dam, B. A. P. van, Text of Hamlet 138
Deetjen, Werner, Jahresbericht 1
— — Bibliotheksbericht 178
Dingelstedt und Liszt 70
Dobrée, B., Congreve 144
Eichler, A., Das Hofbühnenmäßige in Mids. 39
Expressionismus u. Sh. 36, 153, 155, 168
Francke, Otto, Weimarer Theaterbericht 169
Fränkel, L., J. Cäsar 128
Frankfurter Sh.-Aufführungen 160
Galfrid v. Monmouth als Historiker 140
Gargáno, G. S., Ausg. des Merchant 126
Geistererscheinungen bei Sh. 52
Glasenapp, G. v., Banquo's Geist 52
Granville-Barker, H., From Hen. V to Hamlet 131
Greg, W. W., Heywood's Escapes of Jupiter 137
— — Sir T. More 133
Guthmann, A., Sh.'s Krankheit und Tod 89
Harries, F. J., Welsh Elizabethans 132
— — Sh. and the Welsh 133
Harrington, J., Oceana 144
Hecht, H., Medwall's Lucrece 136
Herford, C. H., Jonson 143
Heywood, T., Escapes of Jupiter 137
Hofbühne, elis., 39, 126
Holthausen, F., Interlude of Wealth and Health 142
— — Pride of Life 145
Holtorf-Truppe, Sh.-Aufführungen 28, 161
Hoops-Festschrift 145
Hubbard, F. G., First Quarto of Romeo 127
Imelmann, R., Coriolan 128
Interlude of Wealth and Health 142
Jonson, Ben, seine Bibliothek 143
— — als Verkünder von Englands Seeherrschaft 145
Keller, Wolfgang, Bücherschau, Sammelreferat 125
— — Hamlet in moderner Kleidung auf dem Londoner Theater 158
— — Münsterer Theaterbericht 168
— — Nachruf auf Churchill 123
— — Rez. v. Nolte, Othello 149
Kellner, Leon, Cymbeline 136
— — Textkritik bei Sh. 135
Kilian, Eugen, Nekrolog 112
— — Münchener Theaterbericht 152
— — Nachruf auf Lützenkirchen 108
— — Rez. v. Kruse, Widerspenst. 148
— — Sh. und die Mode des Tags 7
Köster, Albert, Nekrolog 3
Kruse, G. R., Widersp., Bühneneinrichtung 148
Kyd, T., Verse zur Flamenhetze, und Sir T. More 135
Lee, Sidney, Life of Sh. 129
— — Sh. Reference Library 138
Liebermann, Felix, Rez. v. Chambers, Disintegration of Sh. 147
Liljegren, S. B., Harrington's Oceana 144
Liszt, Franz, Hamlet-Symphonie 79
— — Verh. zu Sh. 67
Londoner Hamlet-Aufführungen 158
Lopez, Roderigo, Arzt der Elisabeth 126
Lützenkirchen, Mathieu, Nekrolog 108
Malone, K., Hamlet-Sage 139
Mann, M. F., Frankfurter Theaterbericht 160
Marlowe, C., Edward II in Überarbeitung von Brecht 154

Martersteig, M., Nachruf auf Kilian 112
Matter, H., Gründungssagen 140
Medwall, H., Lucrece (Drama) 136
Milton, J., Comus, Quelle 136
Monmouth s. Galfrid
More, Sir T. (Drama) und Sh. 133
Mühlbach, E., Statistik der Sh.-Aufführungen 170
Münchener Hoftheater 119
— Sh.-Aufführungen 152
Münsterer Sh.-Aufführungen 168
Murry, J. M., Keats and Sh. 146
Nolte, Cäcilia, Othello 149
Oceana als Name für England 145
Peele, G., Old Wives Tale, Quelle 136
Pollard, A. W., Sh.'s hand in Sir T. More 133, 135
Reinhardt, Max, Wiener Sh.-Aufführungen 161
Richter, Helene, Wiener Theaterbericht 161
Ritter, Otto, Der Name Armado 145
Saxo Grammaticus, Amlethus 140
Schallanalyse und Sh.-Kritik 137
Schnapp, F., Liszt's Stellung zu Sh. 67
Schütt, Maria, Hat Calderon Sh. gekannt? 94
Shakespeare: Abstammung 132
Aufführungen, Statistik 170
und moderne Bühnenbeleuchtung 15
und Calderon 94
moderne Dekoration 13
dramatische Entwicklung 131
Gesellschaft, Deutsche 1
moderne Inszenierung 7
Kanon 133, 137, 147
und Keats 146
moderne Kostümierung 18, 158
Krankheit und Tod 89
Life by S. Lee 129
Manuskripte 133
und die Mode des Tags 7
politische Ideen 134
Schriftzüge 133, 135
und die Sievers'sche Schallanalyse 134
Textkritik 125, 127, 135, 136, 139
und Thomas More 133
Überarbeiter seiner eigenen Dramen 125, 137
Werke (in englischer Abkürzung):
All's well, Aufführung in Münster 168
As, Aufführung in Frankfurt 161
Caes., ed. Fränkel 128
Coriol., Aufführung in Weimar 170
— ed. Imelmann 128
Cymb., Textkritik 136
Gent., Aufführung in München 154
Hamlet, Aufführung in moderner Kleidung 158, 168
— Sagengeschichte 139
— Symphonie von Liszt 79
— Textkritik 138
— Totengräberszene 81
Henry VIII. und Calderon 94
John, Aufführung in Bochum 150
— ed. H. Conrad 128
Lear, Aufführung in Wien (Reinhardt) 164
— Autorfrage 137
— auf der heutigen Bühne 131
— Sage 141
L. L. L., Aufführung in Frankfurt 160
— der Name Armado 145
Macb., Banquo's Geist 52
Merch., ed. Gargáno 126
Mids., das Hofbühnenmäßige 39, 126
— Aufführung in Weimar unter Liszt 75
— — in Weimar 169
— — in Wien 161
— ed. Quiller-Couch und Dover Wilson 125
— Titel 51
Othello, Textkritik 149
Rich. II., Aufführung in Bochum 151
— — in Münster 169
Rom., Aufführung in Frankfurt 160
— — in Weimar unter Liszt 72
— — in Wien 166
— erste Quarto 127
Temp., Lokalkolorit 41
— Musik zu 70
Tit. And., Aufführung in München 152
Troilus, Aufführung in Frankfurt 160
— — in München 156
Twelfth N., Aufführung in Bochum 150
— Malvolio's Vorbild 130
Sievers, Eduard, Sh. u. die Schallanalyse 134, 137
Simpson, Percy, B. Jonson 143
Spenser, Ed., Reference Guide 146
Thompson, E. M., Sh.'s Schrift 133
Tolman, A. H., Aufsätze zu Sh. 130
Türck, H., Der Totenschädel in Hamlet's Hand 81
Waliser in Sh.'s England 131, 132
Ward, Adolphus W., Nekrolog 3
Weimarer Sh.-Aufführungen 169
Wilson, J. Dover, Mids. 125
— Sh.'s Manuskript 133
Wolff, M. J., Troilus 128.

3 0081 010 700 767